PURCHASED BY THE

MARY STUART BOOK FUND

ESTABLISHED 1893

THE COOPER UNION LIBRARY

DEUXIÈME VOLUME

L. CURMER

49. RUE RICHELIEU.

LES BEAUX-ARTS

ILLUSTRATION

DES ARTS ET DE LA LITTÉRATURE

PARIS

1844.

LES

BEAUX-ARTS.

Paris. — Typographie SCHNEIDER ET LANGRAND, rue d'Erfurth, 1.

PEINTVRE
SCVLPTVRE
ARCHITECTVRE
LITTERATVRE
GRAVVRE
LES
BEAVX-ARTS
MVSIQVE
THEATRE
SCIENCES
Adrien Feart inv. & sc.
1843

LES BEAUX-ARTS

ILLUSTRATION

DES ARTS ET DE LA LITTÉRATURE.

DEUXIÈME VOLUME.

PARIS,

L. CURMER,

LIBRAIRE DE S. M. LA REINE ET DE S. A. R. Mme LA DUCHESSE D'ORLÉANS,

49, RUE DE RICHELIEU.

—

M DCCC XLIV.

N
6450
C97
1843
v.2
CHLEXR

X MIGNARD

P Dupuis peintre du Roi

CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Il y a dans l'architecture, plus encore que dans les autres arts, deux parties distinctes, l'une fixe et invariable, l'autre mobile, et, pour ainsi dire, élastique; la première basée sur les règles positives du raisonnement, la seconde livrant carrière à tous les caprices de l'imagination. L'architecte est astreint à des lois mathématiques qu'il ne saurait enfreindre sans compromettre la solidité de ses œuvres; mais, tout en les respectant, il peut déployer dans ses combinaisons une puissance créatrice presque illimitée. N'est-il pas, en effet, maître de l'espace et de la matière? Ne commande-t-il pas en souverain aux arts, qu'il emploie comme accessoires, aux sciences exactes dont il possède les immuables axiomes? N'a-t-il pas des ressources suffisantes pour réaliser les plus larges conceptions, traduire en monuments les pensées, et grouper dans une synthèse toutes les forces dont l'homme dispose?

Aujourd'hui, malheureusement, la partie que les professeurs enseignent prime celle qui dépend du génie; la science a tué l'art. La construction d'un édifice s'accomplit comme un problème de géométrie, avec des lignes et des quantités données. Qu'on ait à bâtir une église ou un musée, ce sont toujours les mêmes procédés, les mêmes additions de colonnes, de frontons et de blocs massifs; point d'invention, point de style, point d'*à priori*. L'architecture se réduit à un petit nombre d'éléments constitutifs qu'on retrouve toujours et partout.

Nous en avons la preuve dans le concours actuel, dont l'exposition a eu lieu les 20, 21 et 22 septembre. MM. Tétaz, le premier prix, Dupont, premier

second prix, André, second second prix, Delaage, Desbuissons, Lecœuvre, Dubois et Louvet semblaient s'être calqués les uns sur les autres. Leurs plans avaient tous un air de famille; tous reproduisaient des parallélogrammes compacts, un lourd dôme central, des colonnes corinthiennes ou doriques espacées à distance égale; tous étaient uniformément dénués de style, de caractère et d'originalité: adroitement lavés d'ailleurs, corrects comme épures, fins de tons comme aquarelles, et annonçant de l'expérience dans le maniement du tire-ligne et du compas.

Le sujet du concours était *un Palais de l'Institut destiné à recevoir les cinq grandes académies.* « L'édifice, avait dit le programme, comprendra cinq salles des séances précédées d'antichambres, des salles de commissions, des cabinets pour les secrétaires perpétuels, une bibliothèque commune avec cabinet du biliothécaire, plusieurs galeries où seront placés les objets soumis à l'examen de l'Institut, un secrétariat et plusieurs bureaux, une salle pour les commissions administratives; enfin, à la suite de plusieurs vestibules, une salle des séances publiques pouvant contenir quinze cents personnes, avec des places réservées aux académiciens et un orchestre pour l'exécution des prix de musique. Dans une partie de l'édifice qui pourra être séparée, on disposera tout ce qui peut être relatif au grand prix des beaux-arts, les loges, deux salles de concours, une salle d'exposition des envois de Rome. L'édifice sera entièrement isolé et entouré d'une enceinte avec des plantations. Il portera un caractère de gravité qui ne devra point exclure l'emploi d'une noble richesse. »

Ces données étaient propres sans doute à exciter la verve des concurrents; ils pouvaient proportionner à la grandeur du but celle de leurs compositions, et innover en architecture, afin de loger dignement un corps d'organisation toute moderne. Ils ont préféré suivre les voies tracées; ce ne sont point des artistes aux conceptions hardies, ce sont des élèves qui s'attachent à répéter fidèlement leur leçon.

Le plan de M. Tétaz (1) était simple et sage. Son portique corinthien, sans fronton, son dôme surbaissé, sa grande salle circulaire, formaient un ensemble qui ne manquait pas de noblesse. M. Dupont (2) avait cherché davantage la qualité recommandée en second lieu par le programme. Sa composition était *feuillue*, luxuriante, embarrassée. Un avant-corps d'ordre corinthien masquait la façade, et le toit triangulaire répétait disgracieusement le fronton. L'intérieur semblait mieux entendu, et, de toutes les salles de séances publiques, celle de M. Dupont, coupée en hémicycle comme un théâtre, était la seule où les assistants conservassent le facile usage de leurs facultés visuelles et auditives.

Nous louerons dans M. André (1) le dôme élégant dont il avait coiffé le corps de logis principal, et la colonnade dorique du mur d'enceinte; mais pourquoi avoir posé une Minerve en sentinelle devant le grand escalier, perpendiculairement au centre de l'édifice? Plusieurs critiques ont reproché à M. André d'avoir placé sur les murs de la *salle des Beaux-Arts* l'élégie de Gilbert: *Au banquet de la vie.* Le seul but de l'artiste a été d'indiquer que certains panneaux devaient recevoir des inscriptions, et il y avait écrit provisoirement les premiers vers qui lui sont venus en tête. Dans l'exécution, l'idée d'écrire des devises rimées sur les murs échouerait devant la difficulté de trouver des poëtes assez capables et des sentences assez significatives.

Les projets couronnés n'avaient pas sur les autres une supériorité marquée. Comme M. Dupont, M. Delaage avait caché sa façade par un avant-corps; son enceinte n'était pas en harmonie avec les lignes de l'édifice, et sa grande salle, en forme de croix latine, ressemblait trop à une cathédrale. Comme M. Tétaz, M. Desbuissons s'était affranchi du fronton, mais il n'en avait pas su dissimuler aussi habilement l'absence; ses constructions présentaient des lignes roides et sèches, et son enceinte avait d'autant plus d'analogie avec celle d'une forteresse, qu'il avait oublié d'y ouvrir des portes. Sa salle des séances était un parallélogramme. Celle de M. Lecœuvre, par sa forme octogonale, avait influé d'une manière fâcheuse sur la distribution des autres pièces

Nous ne féliciterons pas M. Dubois d'avoir amalgamé des colonnes corinthiennes avec des détails gothiques, des croisées cintrées de la Renaissance avec des fenêtres rectangulaires. A l'instar de M. André, il avait placé au-devant du péristyle une statue, celle de *Napoléon fondateur*. D'où vient cette qualification? L'Institut national fut établi par une loi du 25 octobre 1795, la veille du jour où les conventionnels se séparèrent; Napoléon y demeura aussi étranger qu'à la pensée première du code civil, dont on lui attribue généralement l'honneur. Rendons à César ce qui lui appartient, mais n'accaparons pas toutes les gloires à son profit.

Le fronton de M. Louvet portait un groupe au sommet et une statue à chaque angle; son dôme reposait majestueusement sur de larges assises de pierre; un bâtiment régnait autour de l'édifice principal, sans en atténuer l'effet imposant. M. Louvet, classé par les concours d'essai au dernier rang de la hiérarchie, est en droit d'espérer une meilleure place à la prochaine occasion.

EMILE DE LA BÉDOLLIERRE.

(1) Jacques-Martin Tétaz, de Paris, âgé de vingt-cinq ans et demi, élève de MM. Huyot et Lebas.

(2) Pierre-Joseph Dupont, de Dijon, âgé de vingt-huit ans, élève de M. Debret.

(1) Louis-Jules André, de Paris, âgé de vingt-quatre ans, élève de MM. Huyot et Lebas.

UN SOUVENIR DE SAINT-GEORGES.

En ce temps-là, — c'est-à-dire en l'année 1783, —le Palais-Royal était loin d'être ce qu'il est aujourd'hui. Il y avait dans le jardin, entre autres constructions, un café nommé le *café du Bosquet*, en l'honneur des arbustes qui l'environnaient et du berceau de verdure sous lequel ses habitués venaient respirer dans les beaux jours. Parmi les fidèles pratiques de cet établissement, on comptait un assez grand nombre d'artistes et quelques originaux célèbres à cette époque. C'était là que se débitait la chronique du jour. Aucun endroit de Paris n'était aussi fertile en nouvelles véritables ou apocryphes.

Entrons au café du Bosquet.— Il est huit heures du matin, et déjà plusieurs tables sont occupées. La reine du lieu, Mme Thibaut, vient prendre place sur son trône de velours d'Utrecht. Mme Thibaut est une veuve de trente-six ans, douée de riches et volumineux attraits. Plus d'un amateur voudrait la faire convoler en secondes noces : la belle veuve est toute décidée, et son choix est fait. — A la table la plus rapprochée du comptoir, un petit homme rond, joufflu, le nez penché sur un cahier de papier et la plume à la main, s'abandonne à une chaleureuse improvisation. La bavaroise que le garçon a posée devant lui est intacte ; mais en revanche cinq ou six feuillets sont couverts d'une écriture fine et serrée. Ce petit homme se nomme l'abbé Godin ; c'est un des gazetiers de l'époque.—De l'autre côté du trône de Mme Thibaut, un grand jeune homme de vingt-huit à trente ans, large moustache, air impertinent, toilette débraillée, se tient nonchalamment étendu sur une banquette ; les quatre garçons qui font le service du café semblent n'être là que pour lui ; ils ne le perdent pas un instant de vue, prêts à obéir au moindre signe ; à chaque instant leur zèle est mis à l'épreuve. Après s'être fait verser un sixième verre de liqueur, le grand jeune homme dit à l'un de ses serviteurs :

— Va me chercher la gazette que lit Prébignac.

Le garçon s'élance aussitôt à l'extrémité du salon, et s'adressant à un monsieur qui paraît prendre un grand intérêt à sa lecture, il lui demande son journal.

— Je n'ai pas fini.

— C'est égal ; c'est pour M. de Lamorlandière.

— Ah ! c'est différent !

Et le complaisant Prébignac lâche le journal que le garçon se disposait à lui prendre de force s'il avait fait mine d'opposer la moindre résistance.

— Pardon, mon cher ! s'écrie Lamorlandière ; désolé de vous déranger, mais je suis pressé ; une affaire importante me réclame ; je n'ai plus qu'un quart d'heure à rester ici.

— Ah ! vraiment ? dit à demi-voix et avec un sourire pincé, la majestueuse Mme Thibaut... On vous attend ? Quelque galant rendez-vous sans doute ?

— Allons donc ! Bérénice ; pensez-vous que quand on porte vos chaînes on puisse faire le métier de papillon ?

La reine du café du Bosquet répondit à ce compliment par un second sourire, autrement pincé que le premier.

Sur ces entrefaites un nouveau venu entra dans le café. C'était un homme d'une haute taille et d'une tournure élégante ; il était mis à la dernière mode et avec une recherche qui approchait de la prétention. Une profusion de bijoux étincelait sur sa personne ; mais ce qu'il y avait de plus remarquable en lui, c'était la couleur de son teint. — Il était mulâtre au premier chef ; — on l'appelait le chevalier de Saint-Georges.

Le chevalier se présenta d'un air délibéré, la tête haute, le sourire railleur; il adressa un léger salut à deux ou trois personnes de sa connaissance, lança quelques mots assez lestes à Mme Thibaut, et s'approchant de la table où l'abbé Godin continuait à écrire, il prit sans façon deux ou trois feuillets et se mit en devoir de les lire.

L'abbé leva la tête avec un mouvement d'impatience et de colère qu'il réprima dès qu'il vit à qui il avait affaire.

— Pardon, chevalier, dit-il, rendez-moi ces papiers; c'est ma correspondance.

— Secrète, je le sais. Mais comme après tout ces lignes sont destinées à la publicité, qu'importe que je les connaisse un peu plus tôt que le commun des martyrs?

— Mais vous vous trompez, chevalier!

— Allons donc! Pensez-vous me donner le change? Ne savons-nous pas que vous êtes le correspondant mystérieux de la *Gazette de Hollande*. Rassurez-vous; je dis cela tout bas, et je ne vous trahirai pas, car il pourrait vous en mésarriver. Vous êtes parfois très-mordant et d'une indiscrétion qui va jusqu'au scandale, l'abbé! Où prenez-vous donc toutes les anecdotes que vous contez? Vous êtes un vrai furet, mon cher Godin, et il n'y a pas dans les ruelles de Versailles et de Paris un abbé mieux informé que vous.

L'abbé tendait toujours la main pour reprendre le feuillet...

— Non, non, continua le chevalier, laissez-moi me mettre au courant; j'ai quelques frais d'esprit à faire aujourd'hui, souffrez que je vous emprunte de quoi subvenir à cette dépense.

— Mais, reprit Godin avec une agitation visible, je vous assure que cette fois il n'y a rien de piquant, absolument rien.

— Comment donc! s'écria Saint-Georges, mais voici qui me donne le droit de lire votre factum... Mon nom! vous parlez de moi, l'abbé?... Voyons cela!

— Oh! de grâce!... Cela ne mérite pas votre attention.

— Vous me permettrez d'en juger par moi-même.

Et le chevalier, repoussant les mains de l'abbé Godin, lut les lignes suivantes, destinées à la *Gazette de Hollande*:

« Le chevalier de Saint-Georges vieillit... »

Un coup d'œil oblique fut lancé à l'abbé plus mort que vif; le chevalier fronça le sourcil, mordit sa lèvre et reprit avec assez de sang-froid :

« Vieillit; c'est toujours la première lame de « Paris, le plus vaillant champion de France et de « Navarre, mais sa faveur commence à baisser au- « près du beau sexe. Depuis quelque temps il pour- « suivait de ses hommages Mlle Laforest de l'Opéra- « Comique; cette demoiselle, qui pourtant ne passe « pas pour être inflexible, lui a fermé sa porte assez « rudement, dit-on. »

— *Dit-on* est un sot, ajouta Saint-Georges en tournant la page. Mais ce n'est pas tout, et je poursuis :

« Le fait est que l'aimable chevalier a dépassé la « quarantaine. Sa taille encore svelte et la couleur « ténébreuse de son teint dissimulent assez bien son « âge, mais les femmes ne s'y trompent pas. En « poésie et en musique, Saint-Georges n'est pas « plus heureux que dans les sentiers fleuris de la « galanterie. Après son *Menuet*, qui était un joli « ouvrage, vif, original et mélodieux, il a voulu se « lancer au théâtre; il a composé et fait jouer deux « petites pièces que le public a froidement accueil- « lies; aujourd'hui il ne peut plus parvenir aux « honneurs de la représentation. Un acte de sa « façon, intitulé : *le Tête-à-tête*, frappe vainement « à la porte de l'Opéra-Comique.

« Heureusement pour lui, Saint-Georges n'attend « pas après les profits du théâtre pour vivre large- « ment et mener un train que nul mulâtre ne s'était « permis avant lui. Le chevalier a d'autres res- « sources, plus certaines et plus productives. Capi- « taine des chasses de monseigneur le duc de Char- « tres, il fournit à son maître toute espèce de gibier. « On parle d'une jeune biche panneautée dernière- « ment dans la rue Saint-Honoré, — exploit qui « a valu, dit-on, au capitaine, un magnifique « brillant. »

— *Dit-on* est un menteur et un calomniateur infâme! s'écria le chevalier en foudroyant du regard le malencontreux abbé qui se renversa vivement en arrière et se laissa couler sous la table, aplati par la terreur.

— Pour cette fois, — continua Saint-Georges après un instant de silence, — je me contente de déchirer votre ignoble libelle; mais, je vous en préviens, si jamais mon nom se trouve cité dans la *Gazette de Hollande*, je me donnerai le passe-temps de prendre avec ma canne la mesure exacte de vos épaules.

Cela dit, le chevalier, recomposant son visage, et chassant une impression fâcheuse avec cette mobilité particulière aux créoles, se retourna vers Lamorlandière et lui dit de l'air le plus dégagé :

— Voulez-vous faire une partie de billard?

— Merci, répondit Lamorlandière, je n'ai pas le temps.

— Dites plutôt que vous avez peur!

— Voilà un mot qui n'est pas dans mon dictionnaire, je vous prie de le croire, chevalier!

—Osez donc prendre votre revanche des cinq parties que je vous ai gagnées hier. Voyons, je vous rendrai sept points.

— Ce serait avec empressement que j'accepterais ce défi; mais j'ai une partie plus sérieuse à faire ce matin; — un duel.

— Ah!... Et votre adversaire est-il un homme connu?

— Non... Un jeune freluquet qui m'a tout l'air d'un provincial nouvellement débarqué à Paris... Il m'a dit son nom, mais, ma foi, je ne m'en souviens plus. Je ne me rappelle que le lieu et l'heure du rendez-vous. Figurez-vous la plus sotte affaire du monde ! J'étais hier à l'Opéra-Comique. Vous savez que je ne puis pas supporter Mlle Laforest.

— Oui ; nous en savons même le motif. Elle a eu le mauvais goût de ne pas écouter vos galanteries.

— Plaît-il ?... Vous êtes dans l'erreur, chevalier; je trouve Mlle Laforest minaudière, prétentieuse, et médiocre comédienne ; voilà tout.

— Alors vous êtes difficile !

— C'est mon droit, et lorsque j'ai payé mon billet au bureau, je crois être libre d'exprimer tout haut ce que je pense d'une pièce et de ses interprètes. Or j'ai adopté une manière assez originale de témoigner mon mécontentement à Mlle Laforest. Chaque fois que l'actrice entre en scène, chaque fois qu'elle prend la parole, je lui adresse un bâillement ostensible et bruyant. Hier donc, pendant le spectacle, j'étais placé au balcon, tout à fait en vue, et je bâillais avec fureur. Mes bâillements obtenaient le plus grand succès, et Mlle Laforest était toute décontenancée, lorsqu'un jeune homme se lève à l'orchestre et m'apostrophe à haute voix en ces termes : « Monsieur, vous paraissez avoir sommeil; allez vous coucher ! »

— Ah ! c'est charmant ! j'aurais voulu être là.

— De nombreux éclats de rire et quelques applaudissements accueillirent cette impertinence. Pétrifié de tant d'audace, je demeurai un instant muet de colère. Le jeune drôle profita un instant de cet avantage ; il se plaça debout sur sa banquette, et répéta sa plate plaisanterie d'un air presque menaçant et en me disant qu'il tenait beaucoup à m'offrir un bonnet de nuit. Alors ma fureur trouva une issue, et je ripostai par une provocation. Si le jeune homme m'avait connu, il aurait tremblé ; mais il ne me connaissait pas, et il eut l'inconcevable témérité de me jeter son gant qui m'effleura le visage. Je m'élançai dans le couloir, il en fit autant ; j'aurais pu le briser comme un frêle roseau ; on me retint et je me modérai en songeant qu'il était beaucoup plus convenable et plus digne de moi d'ajourner ma vengeance et de châtier l'insolent par un bon coup d'épée, comme je sais les donner. Le rendez-vous fut pris pour ce matin, à midi, porte Maillot.

— Eh bien, si ce n'est que pour midi, vous avez bien le temps de faire quelques parties de billard ; il n'est que neuf heures et demie.

— Oui, mais avant de me rendre sur le terrain, je veux passer à la salle d'armes et m'exercer une heure ou deux.

— Vous voulez donc absolument que votre adversaire n'en réchappe pas ?

— Oui, je tiens à le tuer.

— A votre aise, mon cher !

Le chevalier prit un journal, et Lamorlandière se penchant à l'oreille de Mme Thibaut, lui dit à voix basse : — Soyez sans inquiétude ; ce duel sera un jeu pour moi ; vous connaissez mon talent ; je suis parfaitement sûr de mettre mon adversaire à l'ombre.

Et le bravache sortit, la tête haute, la taille cambrée, le poing sur la hanche et le chapeau sur l'oreille.

Mme Thibaut, qui n'était pas entièrement rassurée, interrogea Saint-Georges sur le danger que pouvait courir une tête si chère.

— Je gagerais volontiers dix louis qu'il reviendra sain et sauf, répondit le chevalier d'un ton légèrement ironique. Lamorlandière est une fine lame, et puis il ne se risque jamais qu'à coup sûr. Son adversaire d'aujourd'hui n'est probablement qu'un écolier.

Mme Thibaut, tout à fait rassurée, demanda au chevalier s'il ne voulait pas se faire servir à déjeuner.

— J'attends quelqu'un, répondit Saint-Georges, et je vous prie de faire mettre deux couverts dans le petit salon. Comme Lamorlandière, j'ai eu hier au soir une aventure, mais celle-ci doit se terminer plus gaiement que la sienne. Je rentrais chez moi vers minuit, lorsque, en traversant le boulevard, j'entends appeler au secours... Je m'élance du côté d'où venaient les cris : un pauvre diable était en proie à trois malfaiteurs. Je mets l'épée à la main et je tombe sur les bandits ; au même instant un jeune homme arrive sur le terrain et nous mettons en fuite l'ennemi. Après avoir conduit notre protégé en lieu sûr, je remercie le jeune allié qui m'a si vaillamment secondé, et je manifeste l'intention de faire plus ample connaissance avec lui. « Impossible pour ce soir, répond-il. J'ai affaire. — Du moins me permettrez-vous de vous accompagner pour faire face aux mauvaises rencontres ? — Merci ; je vais chez une dame, et je ne veux pas la compromettre. J'aimerais mieux me battre seul contre les trois voleurs de tout à l'heure que de commettre une indiscrétion. » Ces paroles chevaleresques achevèrent de me gagner le cœur, et je ne quittai pas l'aimable et brave jeune homme sans lui avoir fait promettre qu'il viendrait me retrouver ici ce matin... Et tenez, je l'aperçois dans le jardin ; je cours au-devant de lui.

Un instant après, Saint-Georges et son jeune ami étaient installés dans le petit salon du café du Bosquet ; on leur servait à déjeuner, et l'entretien s'engageait entre eux :

— Plus je vous regarde, mon cher... Comment vous appelez-vous ?

— Marcelin.

— Mon cher Marcelin, et plus il me semble que votre visage ne m'est pas inconnu.

— C'est pourtant la première fois que je viens à Paris, et je n'y suis que depuis un mois.

— A votre âge, un mois à Paris c'est une lune de miel.

— Vous avez raison ! Quel délicieux séjour ! Des plaisirs à chaque pas, à chaque heure ! Des femmes ravissantes !

— Une surtout, n'est-ce pas ?

— Oh ! celle-là est un ange !

— Je le crois bien ! Mais comptez-vous rester encore quelque temps dans ce paradis terrestre ?

— Je pars demain... avec elle !

— Avec l'ange ?

— Oui ; elle fait un voyage, et je l'accompagne.

— Ah çà mais, mon cher ami, il me semble que vous êtes bien jeune pour être ainsi maître de vos actions ? Vous n'avez donc plus de parents ?

— Je suis orphelin ; mais j'ai un oncle qui me sert de tuteur ?

— Et le brave homme vous a mis la bride sur le cou ?

— Non ; il m'a envoyé à Paris pour solliciter un emploi.

— Avez-vous réussi dans vos démarches ?

— Non ; j'ai été promené, leurré, et puis enfin éconduit. Cela m'a fait de la peine d'abord, parce que cette place devait décider mon mariage avec ma cousine Marguerite. Mais mon parti est pris ; plus de province, plus de mariage. J'ai d'autres idées, d'autres goûts et un autre amour, et je suis enchanté maintenant de n'avoir pas pu parvenir à être présenté au duc de Chartres, de qui dépend l'emploi en question : lieutenant de ses chasses en Lorraine.

— Vraiment ? c'est au duc de Chartres que vous aviez affaire ? Le prince me veut quelque bien, et j'aurais pu d'autant mieux vous être utile, que je suis son capitaine des chasses.

— Merci ; je pars demain... c'est-à-dire le départ est subordonné à deux conditions essentielles. D'abord il me faut de l'argent, mais j'en aurai : on m'a mis en rapport hier avec un capitaliste que j'ai aperçu tout à l'heure en entrant dans la grande salle du café, près de la fenêtre.

— Prébignac ! un usurier maudit !

— C'est cela même. Je lui ai confié quelques bijoux qui ont appartenu à ma mère, et il me prêtera là-dessus vingt-cinq louis. L'autre condition est plus chanceuse : il s'agit de n'être pas tué dans un duel que j'ai aujourd'hui... A propos, mon cher monsieur, j'ai compté sur vous pour me servir de témoin, si cela ne vous dérange pas ?

— Comment ! vous allez vous battre ?

— Mon premier duel ! je ne suis pas fâché de l'avoir, mais je ne l'ai pas cherché. Imaginez-vous que j'étais hier au soir à l'Opéra-Comique...

— Ah ! mon Dieu !

— On jouait une très-jolie pièce, et il y avait en scène une actrice adorable, la perle des comédiennes de Paris.

— Mlle Laforest.

— Je l'avais nommée. Un grand flandrin, un sot, un insolent...

— Bâillait au balcon.

— Quoi ! vous savez ?...

— Je sais tout, et je devine le reste. L'ange que vous aviez peur de compromettre est l'adorable actrice de l'Opéra-Comique ! Ce ne serait rien encore, mais savez-vous que votre adversaire est un homme très-redoutable ? Malheureux jeune homme ! dans quelles mains êtes-vous tombé ! Prébignac, Lamorlandière, Laforest ! Prébignac, l'usurier qui vend l'argent au poids de l'or ; Lamorlandière, le spadassin qui ne se bat qu'avec les gens qu'il est sûr de tuer ; Laforest, que ses adorateurs les plus dévoués ont surnommée *la forêt de Bondy !*

— Halte-là, monsieur, je ne souffrirai pas...

— Bon ! n'allez-vous pas me chercher querelle à moi aussi ? C'est déjà beaucoup trop pour vous d'avoir Lamorlandière sur les bras ! Allons ! buvez encore un verre de ce vin de Champagne. Lamorlandière est insulté, il a le choix des armes ! Savez-vous seulement tenir une épée, jeune homme ?

— Mais oui ; j'ai six mois de salle.

— Belle avance ! six mois ! c'est tout autant qu'il faut pour n'être bon à rien.

— J'avais pour maître le meilleur professeur de ma province, la Lorraine... Ce vin est fort gentil ; versez-m'en s'il vous plaît.

— Vous êtes Lorrain ? c'est singulier ! J'allais vous demander si vous n'étiez pas né dans les îles. Il est des nuances imperceptibles à l'œil d'un Européen, mais qui n'échappent pas au regard exercé d'un créole. J'aurais parié tout à l'heure qu'il y a du sang mêlé dans vos veines.

— Vous ne vous y connaissez pas, cher ami. A votre santé !

— Ne buvez pas tant. Vous n'auriez plus ni bras ni jambes sur le terrain.

— Laissez donc ! Je suis solide ! Ma réputation est faite. Je tenais tête aux plus forts buveurs de Méricourt.

— Méricourt, dites-vous ?

— Eh oui ! c'est le nom de l'heureux bourg qui se félicite de m'avoir vu naître.

— Votre âge ?

— Dix-huit ans.

— Et vous vous nommez ?

— Ne vous l'ai-je pas dit ? Marcelin Desormes.

— Désormes ! dix-huit ans ! Méricourt ! sang mêlé ! Oh ! c'est bien cela ! je n'en saurais douter ! Comment ne l'ai-je pas deviné tout de suite à sa ressemblance avec cette pauvre Gabrielle ?

— C'était le nom de ma mère !

— Morte il y a quinze ans !

— Vous savez cela, vous ?

— Et je retrouve cet enfant, dans quel instant, grand Dieu !... Pas moyen d'éviter ce duel ! ce serait une lâcheté !... Allons, Marcelin, debout ! Il y a ici des fleurets ; voyons ce que tu sais faire, mon enfant !

L'épreuve fut désespérante. Marcelin n'était qu'un débile écolier incapable de lutter avec un jouteur comme Lamorlandière. Au bout de quelques passes, Saint-Georges jeta son fleuret, et le jeune homme, insouciant et le sourire aux lèvres, alla se remettre à boire. Attirés par le bruit des armes, Prébignac et un autre habitué du café étaient entrés dans le petit salon. Cependant le chevalier n'était pas homme à demeurer longtemps abattu devant une situation critique. Le sentiment si vif et si nouveau qui venait de se révéler dans son âme devait exciter une imagination toujours prompte et féconde en ressources. Relevant la tête avec une expression d'ironie mordante, il adressa à Marcelin quelques sarcasmes qui d'abord le trouvèrent indifférent ; mais il connaissait le défaut de la cuirasse et l'endroit faible où l'aiguillon pénétrait aisément. Le nom de Mlle Laforest réveilla la susceptibilité de l'amoureux jeune homme, qui repoussa l'attaque avec colère. Saint-Georges redoubla d'ardeur ; ses plaisanteries devinrent bientôt des injures, et Marcelin s'emporta jusqu'à lui donner un soufflet.

C'est ce que voulait Saint-Georges.

Les assistants effrayés, connaissant la vivacité de son caractère, s'attendaient à une scène terrible. Le chevalier demeura calme et se contenta de dire :

— Votre vie me payera cette insulte. Nous allons nous rendre au bois de Boulogne avec des épées. Ces messieurs voudront bien nous servir de témoins.

— Partons, répondit Marcelin. Cela me fera deux duels.

Il était midi moins quelques minutes lorsqu'on arriva à la porte Maillot. Lamorlandière s'y trouvait déjà, et, croyant que Marcelin venait pour lui seul, il se prépara immédiatement au combat.

— Vraiment ! s'écria Saint-Georges d'un air profondément étonné ; ce petit monsieur est votre adversaire ? Il a donc le diable au corps ! Mais je réclame la priorité. L'insulte qu'il ma faite est plus grave que la vôtre. Il s'agit d'un soufflet. J'en appelle à ces messieurs.

— M. de Saint-Georges est dans son droit ; c'est à lui de commencer, répondirent les témoins.

— En ce cas, reprit Lamorlandière, je n'aurai rien à faire, car avec le chevalier, ce jeune homme sera infailliblement mis hors de combat.

— C'est ce qu'il faudra voir ! s'écria Marcelin d'un air superbe.

Les fumées du vin de Champagne le rendaient à la fois téméraire et goguenard. Il se plaça bravement devant l'invincible champion et croisa son fer avec la première lame de France.

Les témoins regardaient déjà Marcelin comme un jeune homme mort. — Saint-Georges développa toute sa grâce et tous ses moyens ; il fit briller avec une adresse inimitable les faibles moyens de son adversaire ; il employa tout son talent, toute la science de son jeu, pour lui faire soutenir avec éclat une lutte inégale. Le plus fin s'y serait trompé.

— C'est étrange, dirent les assistants.

— Etrange en effet, reprit Saint-Georges avec un dépit bien joué. Je crois en vérité que ce jeune drôle a la prétention de se défendre !

— Je vous avais prévenu que je suis de première force, répondit Marcelin avec un aplomb qui servait merveilleusement la ruse du chevalier.

Le combat dura dix minutes. — Puis, voyant que son adversaire commençait à fléchir, Saint-Georges, par un nouveau prodige d'habileté, reçut un coup d'épée dans le bras droit.

— Je suis blessé ! s'écria-t-il ; et le fer s'échappa de sa main.

Les assistants étaient stupéfaits.

— A votre tour, monsieur, dit Marcelin en se tournant vers Lamorlandière... Allons ! en garde ! je vous attends.

Lamorlandière n'était plus l'homme de tout à l'heure. Son air fanfaron s'était évanoui. L'épée qui venait de blesser Saint-Georges lui donnait des vertiges. Une pâleur livide s'était répandue sur son visage, et ce fut d'une voix tremblante qu'il répondit à l'invitation de Marcelin :

— Vous êtes peut-être fatigué, et je ne voudrais pas abuser...

— Moi fatigué ? reprit Marcelin ; pas le moins du monde !

— Et puis, continua Lamorlandière, n'est-il pas absurde de se battre pour un enfantillage ?

— C'est vous qui m'avez provoqué.

— J'ai eu tort. Je suis si impétueux, que je me laisse toujours emporter trop loin. Quand on a fait ses preuves comme moi, on peut bien excuser une petite vivacité de jeune homme. D'ailleurs, je crois que votre gant ne m'a pas touché. Ainsi, terminons ce différend par un accord sincère et une franche réconciliation.

— Comme il vous plaira. Mais à une condition pourtant, c'est que vous me promettrez de ne plus bâiller à l'Opéra-Comique.

— C'était une simple plaisanterie ; mais puisque cela vous désoblige, je m'en abstiendrai désormais.

Combattants et témoins remontèrent en voiture et reprirent le chemin de Paris.

— Ma ruse a réussi, disait tout bas Saint-Georges en étanchant le sang qui coulait de sa blessure. Le lâche devait reculer en voyant ma défaite. Ma blessure est légère, mais j'ai joué ma réputation ; ce soir, tout Paris saura que Saint-Georges a trouvé son maître, l'épée à la main !... Eh bien ! c'est une expiation que j'offre à la mémoire de celle qui n'est plus ; c'est un sacrifice qu'il m'est doux d'accomplir

pour sauver cet enfant à qui je dois tendresse et protection... Mais ce n'est pas tout encore; il faut que j'achève mon ouvrage et que j'éloigne d'autres dangers qui menacent Marcelin.

Ce stupide abbé Godin, continua le chevalier, prétend que je vieillis et que les femmes dédaignent mes hommages, Mlle Laforest entre autres! — Le moment est venu de donner un éclatant démenti à ces mauvais bruits que font courir les jaloux.

Le chevalier se rendit chez Mlle Laforest. La sémillante actrice fut très-étonnée de cette visite.

— Je viens vous offrir un traité de paix, lui dit Saint-Georges. Je dépose à vos pieds le rôle que j'avais eu l'aveuglement de vous refuser dans mon opéra du *Tête-à-tête*, qui est reçu, quoi qu'en dise l'abbé Godin, et qui, grâce à vous, obtiendra, je l'espère, un brillant succès.

— Je n'en doute pas, chevalier; le rôle est charmant et la pièce excellente. J'oublie donc votre refus et j'accepte votre offre.

— Vous ne m'avez pas laissé le temps d'achever. Il y a une condition dont je ne vous ai pas encore parlé. C'est que, pour ne pas être distraite des études que réclame ce rôle important, vous ne recevrez désormais aucun autre adorateur que moi.

— Accordé!... Vous faites de moi tout ce que vous voulez!

— Vous allez donc écrire une lettre de congé au petit jeune homme d'hier soir.

— Ah! vous savez cette aventure?

— Je sais qu'il devait vous accompagner dans un prochain voyage.

— Oui, quinze jours de vacances que je voulais passer au Havre.

— Et que vous passerez à Paris pour étudier votre rôle nouveau.

— C'est convenu.

La lettre fut écrite et expédiée sur-le-champ. Telle était Mlle Laforest; prompte à chasser le souvenir de la veille et à détruire le projet du lendemain. En sortant de là, Saint-Georges se disait: — Encore un sacrifice! Laforest sera détestable dans son rôle, et ma pièce tombera. Mais mon amour-propre saura boire ce calice d'amertume.

Et le chevalier, donnant carrière à sa généreuse activité, se transporta chez le duc de Chartres.

— Monseigneur, lui dit-il, je n'ai pas besoin de vous rappeler le léger service que j'ai eu le bonheur de vous rendre le mois dernier. Votre cheval s'emporte, je l'arrête en me foulant le poignet, et dans l'exagération de votre reconnaissance, vous me promettez de m'accorder la première faveur que je vous demanderai.

— Je m'en souviens, répondit le prince, et je suis tout prêt à tenir ma parole. Que veux-tu, chevalier?

— Rien pour moi; mais, pour un de mes protégés, la place de lieutenant des chasses dans vos terres et seigneuries de Lorraine.

— Tu n'y penses pas. La place est vacante depuis plus d'un mois, et de nombreux compétiteurs se sont présentés avec des titres et des recommandations...

— Qui s'effacent devant votre parole, monseigneur.

Le prince finit par céder aux éloquentes instances du chevalier. Il signa le brevet, et Saint-Georges courut aussitôt chez Marcelin qu'il trouva dans les larmes. L'infortuné jeune homme venait de lire la lettre fatale de Mlle Laforest.

— Je vous apporte une consolation, lui dit Saint-Georges, et c'est ainsi que je me venge d'un loyal adversaire qui m'a donné ce matin une leçon d'escrime. Oublions notre querelle et soyons amis, Marcelin.

— Bien volontiers! Je me sens une véritable inclination pour vous, et si ce matin j'ai été un peu vif, c'est la faute du vin de Champagne que vous m'avez fait boire. Aussi je vous demande très-humblement pardon de mon escapade et du coup d'épée qui l'a suivie.

— Très-bien, jeune homme! Et maintenant, puisque vous voilà raisonnable, oubliez une coquette qui a voulu se jouer de vous; dites adieu aux plaisirs vides et trompeurs de Paris, et retournez gaiement dans votre province. Le but de votre voyage est rempli. Voici le brevet de la place que vous étiez venu solliciter.

— Comment! vous l'avez demandée et obtenue pour moi? Ah! c'est un beau trait!

Marcelin se jeta dans les bras de Saint-Georges, qui le pressa longtemps sur son cœur.

— Il faut partir aujourd'hui même, continua le chevalier. Le séjour de Paris ne vous vaut rien, et d'ici à demain, on ne sait pas ce qui peut arriver. J'ai repris à Prébignac les bijoux de votre mere dont vous vouliez vous défaire; je vous les rends, moins ce médaillon que je vous prie de me céder en échange d'un rouleau de vingt-cinq louis qui vous servira pour vos frais de voyage. Dans quelques mois, j'irai vous voir à Méricourt; et plus tard, si vous me conservez vos bons sentiments, je vous demanderai une petite place à votre soleil, un petit coin dans votre maison, où je finirai paisiblement mes jours près de vous. Adieu, mon ami. Epousez votre cousine Marguerite et soyez heureux!

EUGÈNE GUINOT

DE LA PEINTURE ANTIQUE.

La science de l'art peut juger, en pleine connaissance de cause, la sculpture antique. Malgré le passage des invasions barbares, la destruction systématique faite, au nom du christianisme, des monuments païens, un grand nombre de statues, et parmi elles beaucoup de chefs-d'œuvre, ont survécu aux ruines de la civilisation grecque.

Bien que les statues polychromes et chryséléphantines, c'est-à-dire les œuvres regardées comme les plus admirables des anciens artistes, aient toutes disparu sous la vague du temps, nous avons cependant une notion suffisante des grandes écoles et des diverses époques de sculpture. Nous pouvons dire même que nous possédons dans les statues du Parthénon les plus magnifiques créations de la statuaire antique.

Nous n'avons jamais cru, pour notre part, que la sculpture polychrome, nécessité du culte plutôt qu'inspiration directe de l'art, imitation traditionnelle des anciennes idoles égyptiennes, semée d'ornements de toute espèce, quelquefois même couverte d'étoffes véritables, fût bien susceptible d'éveiller en nous la même impression de beauté que la sculpture de marbre, uniforme, harmonieuse, qui permet de suivre la ligne dans toutes ses flexions, qui dépouille les formes humaines de leurs apparences les plus extérieures, pour n'en laisser voir que l'exemplaire divin.

La statuaire chryséléphantine semble née d'une idée barbare qui mettait les matières précieuses au-dessus du travail des artistes. Dans les œuvres consacrées au culte, le sculpteur n'avait pas toute la liberté de ses inspirations. Il était obligé de se conformer aux usages hiératiques et aux règlements de la liturgie païenne. On ne voulait consacrer aux dieux que l'or et l'ivoire, les matières les plus riches, comme plus dignes de leur être offertes et comme faisant passer dans l'esprit des peuples une plus haute idée de la divinité.

Mais à mesure qu'il y eut moins d'idoles à consacrer dans les temples, que le sentiment de l'art se perfectionna, la statuaire préféra le marbre, qui revêt les formes d'une splendeur douce et voilée, les idéalise et nous les montre comme dans des régions aériennes, éclairées par une lueur vague et paisible comme celle de la lune sur les neiges des montagnes.

Mais si nous possédons, en sculpture, des épreuves authentiques directement sorties des mains des grands maîtres, la peinture semble être disparue à tout jamais du grand vestiaire de l'art. On n'a pu retrouver nulle part aucun débris des célèbres écoles de Sicyone, d'Athènes ou de Corynthe. Il ne nous reste pour juger la peinture ancienne que les fresques retrouvées dans les fouilles de Rome, d'Herculanum et de Pompéi.

Ces documents suffisent-ils pour apprécier la peinture antique?

En examinant la collection du musée de Naples, on remarque d'abord la grande diversité de style et la grande inégalité du mérite d'exécution. D'admirables figures, sous le rapport de la ligne, sont grossièrement peintes.

Lorsqu'on songe que presque toutes ces peintures ont été exécutées dans de petites villes, dans des habitations modestes, qu'elles sont largement touchées comme des peintures de décoration, on se demande s'il est possible que de pareilles œuvres aient pu être conçues et peintes par le même artiste. On le comprendrait dans l'enfance de l'art, lorsque la technique est encore à trouver, et lorsque le génie toujours le premier développé se débat contre l'impuissance de la main. Mais lorsque les procédés étaient connus, vulgarisés en Italie par d'incessantes colonies d'artistes, il ne pouvait se faire que la science

du métier fût ignorée nulle part. Le génie se retire le premier d'une époque; le métier lui survit comme l'écorce de l'arbre survit à la séve.

Comment donc expliquer la contradiction qui se présente entre la beauté des lignes et l'inexpérience technique de ces peintures, si ce n'est qu'elles sont la plupart des copies des plus belles peintures grecques? Ce qui n'est d'abord qu'une présomption devient bientôt une certitude, lorsqu'on pénètre plus avant dans l'examen des fresques antiques.

Herculanum et Pompéi étaient des villes récemment bâties, lorsqu'elles furent submergées sous les laves. Tous les édifices ont les mêmes caractères d'architecture; les fresques qu'on y a trouvées, si elles eussent été exécutées par des artistes romains, auraient toutes le même style, quelle que fût d'ailleurs l'originalité individuelle de chaque talent.

Cependant, il n'existe pas la moindre unité entre ces diverses peintures. On y retrouve tous les costumes, tous les plis de draperies, tous les modes d'ajustements qui caractérisent les diverses époques de la statuaire grecque, depuis la manière large, simple et austère de Phidias jusqu'au style tourmenté, affecté et arrondi de la décadence romaine.

Il nous est parvenu quelques descriptions des chefs-d'œuvre de la peinture antique. Pline a fait une analyse circonstanciée d'un tableau de Zeuxis: *Hercule qui étouffe les serpents*. La fresque retrouvée concorde exactement avec tous les détails de Pline.

Dans un travail approfondi sur les peintures murales, M. Raoul-Rochette nous a donné le dessin d'une fresque qui représente *le Sacrifice d'Iphigénie*. En comparant la disposition des personnages, l'Agamemnon qui se voile de son manteau, avec les descriptions que les anciens nous ont laissées du tableau de Témante, on trouve que cette description et cette fresque concordent entre elles. En examinant les accessoires, on voit qu'ils sont tous grecs: la couronne d'olivier sur la tête du grand prêtre est une tradition du culte grec; la petite figure posée sur un cippe est une idole primitive de la Grèce; la Diane vue seulement à mi-corps indique une convention de l'art grec; tous les détails de costumes et d'architecture sont grecs aussi; la tunique orthostade de Calchas, le sceptre d'or d'Agamemnon, la chlamyde des soldats, la robe crocotos d'Iphigénie, la couronne radiée et le carquois d'Archémise.

Ces concordances fussent-elles toutes fortuites et incapables de porter aucune conviction sérieuse dans les esprits, n'eussions-nous aucune copie des peintres grecs les plus célèbres, il n'en reste pas moins vrai, pour qui connaît l'art, pour qui sait le sentir et le juger, que certaines fresques d'Herculanum sont des reproductions de chefs-d'œuvre aussi considérables, aussi importants dans l'histoire de l'art au point de vue du style, que les plus belles statues. N'importe à quelle main ignorée, à quel génie inconnu appartiennent les premières conceptions de la Phèdre, de l'Hippolyte, du Bacchus, de l'Apollon Cytharède, des Bacchantes, des Centaures, et surtout de l'Oreste, du Pylade, des Fêtes de Bacchus, du Faune et de la Nymphe, nous pouvons affirmer qu'il n'exista jamais, chez aucun des grands peintres dont nous ne connaîtrions rien que le nom, une plus noble entente du style, une plus grande science de beauté linéaire, que chez les ouvriers, que l'on veut avoir été anonymes, des fresques de Pompéi ou d'Herculanum.

Mais il nous suffit que les peintures soient grecques, que draperies, ajustements, accessoires soient tous empruntés à des traditions grecques.

Comment ces peintures se sont-elles trouvées dans des villes romaines? Les peintres de la Grèce travaillaient sur bois. Avec le temps, les guerres, les invasions, leurs tableaux ont été déplacés et transportés à Rome. Les villes les mettaient en gage chez les proconsuls pour payer leurs contributions, et, faute de pouvoir acquitter leur dette, abandonnaient le gage. Quelques-uns de ces tableaux ont été déposés dans les temples de Rome, d'autres sont passés dans les mains de particuliers. Nous savons que César, que Verrès, que Tibère, en ont possédé, acheté, vendu, transmis par testament; et quand ces œuvres étaient publiques, publiquement admirées dans Rome: quand l'imitation était tellement admise et pratiquée chez les anciens, que nous voyons souvent les mêmes statues multipliées à l'infini, et la littérature, la poésie, la philosophie romaines n'être que des traductions plus ou moins déguisées de la littérature, de la poésie et de la philosophie grecques, il se trouverait que, par un privilége tout spécial, la peinture seule serait restée en dehors de cet esprit général d'imitation.

Mais ces peintres, je me trompe, ces décorateurs qui ont exécuté les fresques d'Herculanum, n'auraient jamais vu, étudié, copié les tableaux de Parrhasius, d'Apelles, de Zeuxis, dont l'Italie était couverte; ils se seraient formés d'eux-mêmes, ils auraient passé à côté de tant de chefs-d'œuvre sans les admirer, et, ce qui est le résultat de toute admiration, sans les copier; et lorsqu'ils se seraient instruits dans la peinture sans le secours des maîtres grecs, ils se seraient amusés à reconstruire archéologiquement dans leurs œuvres des sujets grecs, des costumes grecs, un style grec, c'est-à-dire qu'ils auraient restauré à coups de documents et à force d'érudition ce qu'ils avaient sous les yeux! Une pareille hypothèse ne peut se soutenir. Evidemment, nous possédons, dans les fresques d'Herculanum, des copies plus ou moins bien exécutées des grands maîtres de la Grèce, et ces copies suffisent, dans une certaine mesure, pour bien nous faire connaître et nous faire apprécier les caractères essentiels de la peinture antique.

Il est arrivé souvent aux historiens de l'art, en parcourant la collection du musée de Naples, en admirant la beauté du style alliée à une exécution grossière, il leur est arrivé de voir dans les fresques d'Herculanum un reflet de la peinture grecque, mais faible, égaré, perdu, et de conclure ensuite que si, dans deux petites villes, il se montrait un si grand génie pictural, à plus forte raison devait-il être immense dans les grandes cités qui possédaient les tableaux des maîtres ; et on a toujours tiré cette conséquence, que la peinture antique avait été aussi perfectionnée que la sculpture.

On avait oublié un fait : c'est qu'à Herculanum et à Pompéi, il n'avait pas seulement été trouvé des peintures, qu'on y avait trouvé aussi des statues; que celles-ci sont admirables et, dans tous les cas, toujours plus parfaites, au point de vue de l'art, que les peintures; et on peut être bien fondé à croire que cette même disproportion qui existait entre les deux arts, dans une petite ville, devait exister partout.

En étudiant l'art ancien, les circonstances historiques, morales, religieuses, au milieu desquelles il s'est développé, on voit aisément que la peinture grecque n'a jamais été qu'un art secondaire dominé par la sculpture.

La peinture, chez les Grecs, n'a jamais été religieuse, jamais consacrée dans les temples à la représentation de la divinité. Les idoles étaient des statues. Elles seules, en effet, pouvaient convenir à cette croyance des anciens que le dieu assistait réellement aux prières; les peintures n'étaient admises dans les cellas ou dans les édicules qu'à titre de simples dépôts, concurremment avec toutes les autres richesses que les Grecs mettaient sous la sauvegarde des prêtres et des divinités. Les tableaux n'obtenaient d'autres honneurs que d'être exposés dans les pynacothèques et sous les portiques. Ils avaient droit tout au plus à la curiosité publique, jamais à la vénération religieuse.

La sculpture, au contraire, était l'art religieux, en même temps qu'héroïque. Comme une idée d'éternité s'attache toujours à la divinité ou à la gloire, l'artiste employait à personnifier les dieux, les grands hommes et les vainqueurs, les matières qui semblaient devoir être éternelles, l'or, le marbre, l'ivoire. On ne faisait alors que des bustes, des thermes, des statues; on ne fit des portraits que sur la fin de la période grecque. Aucun art n'était supérieur, chez les anciens, à la statuaire. Lorsqu'on voulait comparer les grands orateurs, les grands poëtes, à ce qu'il y avait de plus noble et de plus élevé, on les comparait aux grands sculpteurs. Aucune beauté n'était préférée à celle des statues; Platon leur assimile les étoiles.

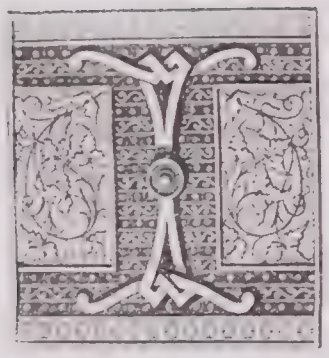
L'art ayant toujours une origine religieuse, il s'en est suivi que la peinture n'est venue que tard, longtemps après la statuaire. Confondue d'abord avec le bas-relief et la sculpture, qu'elle servait à enluminer, elle s'est toujours ressentie de cette infériorité primitive. A l'époque de Phidias, qui était peintre lui-même, la peinture se trouvait tellement voisine de l'enfance, que Panœnus, frère de ce célèbre sculpteur, ayant eu à représenter *la Bataille de Marathon*, n'avait su donner aucune expression aux combattants. Polygnote, qui vint après Panœnus, accomplit toute une révolution dans la peinture, uniquement pour avoir ouvert la bouche de ses personnages, pour les avoir revêtus d'étoffes brillantes et avoir varié les couleurs de leur coiffure, ce qui n'empêche pas Quintilien de critiquer son coloris. Lorsqu'on songe qu'après Polygnote, qu'après Apollodore qui inventa les ombres, c'est-à-dire la science du modele tout entière, Zeuxis, un des plus grands noms de la peinture antique, ne fit à peu près que des œuvres monochromes ou des grisailles; que Parrhasius trouva le moyen d'indiquer le contour des formes, et qu'enfin, selon les historiens de l'antiquité, la peinture n'atteignit ses dernières limites que sous la main d'Apelles, on peut dire que la peinture s'est développée lentement, péniblement, subsidiairement, et n'a pu accomplir ses plus importants progrès qu'au moment où le génie de l'art grec allait s'étendre avec l'époque d'Alexandre.

EUGÈNE PELLETAN.

(La fin à la prochaine livraison.

COLLECTIONS ALLEMANDES.

CABINET DU PRINCE DE LICHTENSTEIN.



Il n'est pas un plus noble usage de la fortune que d'en rendre l'emploi profitable à autrui, alors même qu'on ne l'appelle qu'indirectement au partage des jouissances qu'elle procure. Ce mérite est celui des propriétaires de collections d'art, qui font participer le public à leurs richesses. Il appartient surtout à la famille Lichtenstein, qui, depuis un temps immémorial, semble s'être vouée à tous les progrès utiles et avoir à cœur d'aider dans son pays la propagation des lumières. La galerie de tableaux, qui a dû coûter des soins et des sommes immenses, est dans cette famille comme une espèce de majorat. Elle fut en quelque sorte créée par Joseph-Wenceslas de Lichtenstein, feld-maréchal des armées autrichiennes sous l'impératrice Marie-Thérèse, et ambassadeur en France de 1738 à 1741. Depuis, tous les membres de cette opulente famille se sont constamment appliqués à accroître cette magnifique collection, aujourd'hui une des plus riches qui soient en Europe. Cette galerie, rendue publique par une aimable obligeance du propriétaire, est une des curiosités les plus attrayantes qui attendent le voyageur à Vienne. Elle est située dans un des plus jolis faubourgs de la ville. Le palais qui la renferme est précédé d'une belle colonnade qui lui donne un aspect tout à fait monumental. Il consiste en un rez-de-chaussée reservé et en un premier étage composé de vingt-huit grandes salles servant à l'exposition des tableaux. Le catalogue comprend 1028 numéros. On y rencontre tout d'abord les noms les plus illustres de cette école italienne qui a rempli le monde de chefs-d'œuvre : Léonard de Vinci, Guido Reni, Giorgione, le Dominiquin, Jules Corrége, Paul Véronèse, Caravage, le Tintoret, l'Albane, etc. Les Hollandais et les Flamands y sont peu nombreux, mais ils représentent à peu près les princes de ces écoles : Rembrandt, Van-Dick, Rubens et Teniers. La peinture allemande y a ses deux représentants naturels, Albert Durer et Holbein.

Un écrivain de beaucoup d'esprit, mais dont les jugements sont conçus avant tout au point de vue de la malignité et de la critique et perdent par cette raison beaucoup de leur autorité, mistress Francis Trollope, dans son spirituel ouvrage intitulé *Vienne et les Autrichiens*, a porté le jugement suivant sur la galerie du prince de Lichtenstein. « Elle contient, dit-« elle, des pages de premier ordre, mais elle gagne-« rait beaucoup à être divisée en deux parties : la « meilleure resterait au palais, et quant à l'autre, le « prince ferait fort bien de s'en défaire ; car, en « vérité, les murs sont tellement surchargés de ta-« bleaux, qu'ils se nuisent mutuellement, et cet en-« tassement donne à une résidence princière l'air « *d'une maison d'encan.* » Ce dernier trait est mordant, mais il manque de justesse. Rien ne sent ni la prisée ni l'enchère dans cette belle galerie, où

tout, au contraire, est empreint d'un luxe grandiose.

Il n'entre pas dans notre pensée de fournir au lecteur une analyse détaillée et raisonnée des chefs-d'œuvre renfermés dans l'importante collection du prince de Lichtenstein. Nous nous bornerons à mentionner les pages les plus remarquables. Parmi celles-ci il faut citer en première ligne, dans le genre de la peinture sévère, *le Christ portant la croix*, de Léonard de Vinci, admirable tableau où se retrouve le cachet vigoureux du peintre de *la Cène*.

Trois tableaux du Guide peuvent être placés à côté du précédent, quoique à des degrés différents; ces tableaux sont une *Sainte Famille*, un *Saint Jean Evangéliste* et une *Adoration de l'enfant Jésus*. Ces trois sujets sont d'un beau dessin et d'une bonne ordonnance; les draperies ont de l'éclat et une harmonie de couleurs d'un effet délicieux, mais qui parfois approche trop de la coquetterie.

Un *Saint Jean*, du Guerchin, offre des qualités plus solides comme étude de la nature, mais il manque d'idéal et de noblesse. Je préfère à ce tableau *le Sacrifice d'Abraham*, du même peintre. Il est impossible de rendre avec plus de bonheur que ne l'a fait le Guerchin, dans la belle tête du patriarche, la calme majesté du sacrificateur, dans le cœur duquel un inexorable devoir a fait taire toutes les faiblesses de la nature. Cette fois, du moins, le Guerchin a été heureusement inspiré, et l'on ne saurait lui reprocher de manquer d'enthousiasme.

Le nom de Tiepolo mérite d'être associé aux précédents. Son *Jésus au jardin des Olives* est d'une exécution ferme et hardie; la couleur en est peut-être un peu uniforme, mais on oublie volontiers les petites critiques de détails pour se livrer aux émotions religieuses provoquées par cette scène d'une ineffable mélancolie.

Voici deux belles compositions de notre Poussin. Elles tiennent une assez grande place dans la galerie du prince de Lichtenstein pour y représenter dignement la peinture française. Le *Jésus guérissant des malades* et *le Départ de la sainte famille* sont traités avec cette élévation de sentiment et cette noblesse de détails qui distinguent les plus beaux chefs-d'œuvre de cet excellent maître.

On peut passer légèrement sur des noms tels que ceux de Tintoret, Paul Véronèse, l'Espagnolet, Carrache, Pellegrin, Zuccarelli, etc... sans que leur célébrité soit le moins du monde effleurée par cette omission. Nous dirons en somme que les tableaux signés de ces grands noms sont, sinon du premier choix, du moins d'un mérite très-supérieur.

Nous ne saurions résister au plaisir de dire un mot de *l'Amour endormi*, du Corrége. Tout ce qu'un goût pur peut suggérer d'élégance sans afféterie, de fraîcheur sans mignardise, se trouve réuni sur cette toile qui brille en outre par un rare mérite de coloris et la correction du dessin. Personne n'est supérieur au Corrége pour la vérité des attitudes et la suavité des teintes. Dans le tableau qui nous occupe, la tête de l'Amour repose avec une mollesse charmante; les contours sont d'une délicatesse infinie. Nous ne dirons pas que *l'Amour endormi* puisse rivaliser avec *la Nuit*, du même auteur, que l'on conserve au musée de Dresde; mais cette toile est assurément de la bonne époque du Corrége.

La Fortune tentant la Beauté, par l'Albane, est une toile pleine d'élégance, de grâce et de coquetterie.

Une *Musicienne*, du Caravage, est un admirable morceau. La tête est d'un style noble sans roideur; les draperies sont superbes et d'une exécution achevée. De belles et vigoureuses masses d'ombres donnent à la lumière un éclat éblouissant et produisent des oppositions du meilleur effet.

Une *Toilette de Vénus*, du Dominiquin, rappelle heureusement les qualités de ce maître. De belles carnations pleines de transparence et de vie, du naturel, un faire large, un coloris plein de fraîcheur; tels sont les mérites que l'on retrouve sur cette toile.

Un *Groupe de femmes*, peint par Franceschini, a de la grâce; on pourrait désirer plus de naturel dans les poses. Les têtes sont bien senties et d'une bonne exécution.

Giorgione figure dans la galerie pour un portrait de femme d'une charmante fantaisie. Mistress Trollope, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité, se borne à rappeler, parmi tant de grandes et belles pages, *la Musicienne* du Caravage dont nous avons parlé et ce portrait du Giorgione qui, pour nous servir de ses expressions, « captive les regards en dépit de tant de chefs-d'œuvre qui l'entourent. » Nous n'ajouterons rien à cet éloge.

Les toiles de Canaletto abondent; on n'en compte pas moins de dix-sept. Elles représentent différentes vues de Venise et de Saxe. Elles ne sont pas toutes d'un mérite irréprochable, et nous préférons de beaucoup les vues de Venise à celles de Saxe. Il semble que Canaletto ait dans sa spécialité de peindre les palais, les canaux et les quais de la *Reine de l'Adriatique;* il a toujours été moins heureux quand il a voulu reproduire des scènes naturelles.

Voici Rubens, si justement appelé le Raphaël des Flamands. Un salon est entièrement consacré à loger ses œuvres. Nous ne pouvons accepter *la Glorification de la Vierge* comme une œuvre capitale de ce maître, mais nous y retrouvons encore ce pinceau gracieux qui, appliqué à la peinture d'église, a fait dire de Rubens que la religion lui était fort redevable pour avoir aidé la piété des fidèles en prêtant aux saints les traits les plus aimables et les plus séduisants. Le nombre des tableaux religieux de Rubens est vraiment prodigieux. On en voit à Anvers, à Cologne, à Aix-la-Chapelle, à Prague et dans la chapelle du château à Dresde. On reste confondu de l'incroyable fécondité de cet artiste, à la vue de tant

de chefs-d'œuvre. — Le salon de Rubens renferme en outre plusieurs tableaux du même peintre : six sujets tirés de l'histoire romaine, un *Moine en adoration*, les *Portraits des deux fils de Rubens*, une *Offrande à Priape*, une *Ivresse de Silène* et de nombreuses esquisses.

Dans un salon contigu se trouvent plusieurs portraits de Van Dyck. Quelques-uns sont du premier ordre. On y voit une *Chasseresse* de Rembrandt et quelques scènes de Teniers, mais non des meilleures.

La galerie du prince de Lichtenstein renferme en outre quelques statues, des médailles et des pierres gravées qui mériteraient une attention particulière si nous pouvions, sans qu'il en résultât un peu de fatigue pour le lecteur, nous étendre davantage sur un sujet par lui-même difficile à épuiser. Néanmoins, et malgré la forme concise de cet article, malgré les restrictions que le défaut d'espace nous a force d'apporter dans nos jugements, nous croyons en avoir dit assez pour montrer tout l'intérêt qui se rattache à cette précieuse galerie, qui fait le plus grand honneur à Vienne, en même temps qu'elle atteste le goût éclairé de la famille Lichtenstein. Nous n'ajouterons qu'un mot pour faire apprécier le noble désintéressement du prince : nous dirons qu'il a affecté uniquement à l'exposition publique des galeries une des plus belles résidences de Vienne. Cette résidence, que l'on désigne sous le nom de Palais d'eté, est située, comme nous l'avons dit, dans la Rossau. On retrouve dans cette habitation princière la magnificence et le goût qui ont fait du beau château de Bruhl une charmante merveille parmi tant de merveilles qui embellissent cette zone pittoresque des environs de Vienne, et que l'on a décorée du nom de Suisse viennoise. On ne saurait traiter les arts avec plus de distinction et le public avec plus de courtoisie.

J. M.

LE CHÊNE ET LE ROSEAU, PAR M. DIDAY.
(Exposition de Genève.

PASTORALE.

Un vaurien de ma connaissance
Disait à certain exilé :
Quel pied vous êtes-vous foulé,
Pour vouloir retourner en France ?
Quels péchés avez-vous commis,
Pour y conserver tant d'amis?

Que si j'étais à votre place
(Sire, excusez, ce sont des vers),
Je fuirais un pareil travers !
Si j'avais tout : l'esprit, l'audace,
Des parents assez haut placés,
Des amis trop, de l'or assez ;

Que si j'étais celui qu'on nomme...
(Monsieur Hébert, tenez-vous coi,
Nous saurons éluder la loi)...
Celui qu'on nommait *le jeune homme*,
En Écosse, quand la terreur
Avait Cromwell pour procureur,

Je prendrais vite une houlette
Et quelques aunes de faveur !
Mon oncle, ma bonne ou ma sœur,
Me feraient bien une rosette.
Puis j'achèterais un canton
De l'Arcadie au prince Othon.

Et tels qu'aux jours de la Régence
(Beaux jours d'un si triste renom),
Les murs d'un nouveau Trianon
S'élèveraient comme en cadence ;
Car nous aurions là Rossini,
Grisi, Lablache et Rubini.

Les Phidias de nos écoles
(On parviendrait à les loger)
Pourraient, je crois, sans déroger,
Nous rendre les jeunes idoles
De ces dieux comme nous chassés
Et si tristement remplacés.

Leur œuvre serait un mélange
De tous les cultes agrandis
Fondus en un seul paradis ;
Nous aurions la sylphide et l'ange
Et des nymphes et des houris
Comme on n'en voit plus à Paris.

Mais il faudrait, pour leurs chapelles,
Que Versailles, un jour de loisir,
Consentît à se dessaisir
De quelques-uns de nos Apelles :
Même on pourrait se contenter
D'un Mignard, s'il voulait rester.

Aux poëtes (sans qu'on les cite,
Chacun sait qui viendrait à moi),
Je dirais : Enfants, point de roi !
C'est un ami qui vous invite,
Le moins sage parmi les fous.
Un vrai paresseux comme vous !

Venez aussi, langues subtiles,
Venez et retournez souvent,
Rhapsodes qu'emporte le vent,
Feuillets de toutes les sibylles,
Vous, les Mercures de l'esprit,
Causeurs qui n'avez rien écrit

Ah ! sire, un tel récit m'enflamme !
Des cuistres de tous les pays,
Et de vos mentors ébahis,
Entendez-vous déjà le blâme,
Et tonner contre nos ébats
Les hommes graves des *Débats* ?

Accourez toutes, mes Fontanges,
La Vallières et Montespans,
Arrière, Genlis et Campans !
A moi, Châteauroux et Coulanges !
Mais surtout pas de Maintenon,
Plus de Saint-Cyr à Trianon.

Venez, précieuses bergères,
Corsages sveltes et cambrés,
Teints diaphanes ou dorés,
Bouches en cœur, gorges sincères !
Un flacon au *National*,
Sa pudeur va se trouver mal.)

Si vous nous rendez les paillettes,
Et la poudre qui rajeunit,
Je dirai qu'amour fait son nid
De chacune de vos fossettes.
Quoi, ma belle, une mouche encor !
Epargnez-moi, je suis Lindor.

Mais qui chante sous vos croisées,
Mignonne, et de qui sont les vers ?
En garde, monsieur de Boufflers !
Ah ! vous alliez sur nos brisées.
Bravo ! je suis mort ; c'est égal :
Un peu de sang ne fait pas mal.

Maintenant, près d'un laurier-rose,
Qu'on inscrive sur mon tombeau :
ET IN ARCADIA EGO.
Ce qui peut se traduire en prose :
Ci-gît Lindor qui ne fut rien,
Rien.... pas même grand citoyen.

Prince, une telle fantaisie,
Si vous la vouliez prendre à cœur,
En dépit du bourgeois moqueur,
Serait une ère en poésie ;
Et ce siècle, n'eût-il qu'un jour,
Vaudrait Léon X et sa cour.

Faute d'une armure à sa taille,
Un noble cœur doit se loger
Sous le hoqueton du berger;
Clio, muse qui s'encanaille,
Pourrait refuser son burin
Aux exploits d'un tel souverain :

Mais un jour, conduit par Orphise
A la toilette des neuf sœurs,
Où nous aurions peu de censeurs,
Il verrait, charmante surprise,
Son règne illustré par Watteau
Sur un éventail d'Erato.

Le marquis DE BELLOY

Physionomie Parisienne.

Méditation.

FREEMAN.

CONCOURS DE PEINTURE.

Œdipe est un des héros dont on a le plus abusé. Cent auteurs, après Sophocle, Jules César et Sénèque, ont dramatisé ses malheurs. On connaît l'*Œdipe avec des chœurs* de Jean Prévost, l'*Œdipe* de Sainte-Marthe, les quatre *Œdipe* de la Tournelle, les *Œdipe* de Corneille, de Voltaire, du jésuite Folard, de Lamotte, de Jean Boivin, de Ducis, de Guichard, d'Orsalto Giustiniano, etc. A la suite des poëtes se sont élancés par myriades les peintres et les sculpteurs. L'Institut vient de donner encore une édition de cette vieille fable, où l'absurde se mêle à l'horrible; où le sphinx propose des énigmes indignes de *l'Almanach des Muses;* où les atrocités sont accumulées comme dans le plus infime de nos mélodrames; où les dieux, après avoir poussé fatalement un homme à d'exécrables forfaits, s'avisent de s'en courroucer et imaginent de l'en punir en envoyant la peste à ses concitoyens.

Voici le programme rédigé par les membres de la section de peinture, réunis aux membres du bureau :

« *La peste affligeait la ville de Thèbes.* L'oracle consulté avait déclaré que les Thébains étaient punis pour n'avoir pas vengé la mort de leur roi Laïus et pour n'en avoir pas même recherché les auteurs. Œdipe parvient par degrés à dévoiler le mystère de sa naissance et à se reconnaître parricide et incestueux. Il s'arrache les yeux et, chassé de son palais par ses fils, il quitte Thèbes, *traversant la ville, maudit par les citoyens et soutenu par sa fille Antigone.*

« On aperçoit le palais d'Œdipe avec un autel à la porte, le temple de Pallas et l'autel d'Apollon.

« Le sujet est tiré de la tragédie d'*Œdipe roi,* de Sophocle. »

Il faut que les membres de la section de peinture, réunis aux membres du bureau, aient découvert quelque version inédite de l'*Œdipe roi*, car celles que nous connaissons ne contiennent absolument rien d'analogue à ce programme : Οἰδίπους τύραννος n'est pas *chassé de son palais par ses fils*, dont l'ingratitude fut postérieure à l'épidémie thébaine, et qui ne font même point partie des personnages de la pièce. Œdipe n'est ni *maudit par les citoyens*, ni *soutenu par sa fille Antigone.* Loin de vociférer contre leur roi, les Thébains, en apprenant ses malheurs, se montrent pénétrés de compassion : « O fils de Laïus, pourquoi vous ai-je connu? pourquoi suis-je témoin de vos tourments? Non, mes larmes et mes sanglots ne peuvent exprimer ma douleur; c'est vous qui me rendîtes à la vie en me délivrant du sphinx, et c'est vous qui me replongez dans le tombeau ! » Les gémissements du chœur redoublent à l'aspect d'Œdipe : « Ciel ! quel état affreux ! hélas ! hélas ! infortuné ! j'ose à peine jeter les yeux sur vous. — O mes amis, répond Œdipe, vous seuls me restez, vous seuls ne fuyez pas un malheureux privé de la lumière : vous seuls avez pitié !... Hélas ! hélas ! quoique plongé dans les ténèbres, je sais qui vous êtes, je vous reconnais, je reconnais votre voix. » Survient Créon, qui, de même que le peuple, plaint la victime de la fatalité. En vain Œdipe réclame l'exil; son successeur veut consulter une seconde fois l'oracle; l'aveugle persiste à s'éloigner immédiatement. « Que le destin, dit-il, dispose de moi comme il le voudra... Je ne veux point, Créon, vous

recommander mes fils. Leur âge et leur valeur seront leur ressource en quelque lieu du monde qu'ils se trouvent; mais je laisse de tristes filles dont *l'enfance réveille ma tendresse et ma pitié.* Généreux prince, j'ose vous les confier et les remettre entre vos mains; mais qu'il me soit permis, sinon de les voir, du moins de les embrasser pour la dernière fois. » Peu d'instants après, Antigone et Ismène se présentent et reçoivent les derniers adieux de leur père : « Où êtes-vous, chers enfants? Approchez, et embrassez votre... frère. Baisez ces mains qui ont servi ma fureur... Mes chères filles, que je plains votre sort! Je pleure (c'est l'unique usage des yeux qui me reste); je songe au triste héritage que je vous laisse. *Quand l'âge aura amené pour vous le temps de l'hymen,* quels parents voudront faire partager à leurs enfants l'opprobre répandu sur ma race?... »

Le drame se termine par de généreux débats entre Créon, qui tente de retenir Œdipe, et celui-ci, qui obtient enfin l'autorisation de partir (1).

Ainsi l'Académie a *tiré de la tragédie d'Œdipe roi* un *sujet* qui ne s'y trouve pas. Se fiant à sa mémoire, elle n'a pas jugé à propos de lire avant de citer; l'important pour elle était de ne pas indiquer un thème moderne et national. On assure que la section de peinture a pris simplement son programme dans Puffendorf (2), et qu'à la fin de la séance, un membre a conçu l'idée de le placer sous le patronage d'*Œdipe roi;* mais comment ce programme a-t-il été *certifié véritable* par M. Raoul-Rochette, qui a traduit Sophocle ou revu du moins la traduction du père Brumoy?

C'était d'ailleurs une malencontreuse pensée que de chercher l'histoire d'Œdipe dans un poëte qui l'a dénaturée. Suivant Homère, Apollodore, l'auteur anonyme de l'*Œdipodie,* et plusieurs écrivains cités par Pausanias dans son *Voyage historique de la Grèce,* Œdipe ne fut pas exilé de Thèbes. Ses enfants, Etéocle, Polynice, Antigone et Ismène, furent les fruits d'un second mariage qu'il contracta avec Euryganée, fille de Périphas. Il mourut regretté des Thébains, et l'on célébrait sur sa tombe des jeux funèbres auxquels Homère fait assister Mécistée, père d'Euryale (3).

Faux dans ses principes, le programme de la section de peinture offrait dans l'exécution deux insurmontables difficultés. Il fallait représenter un homme qui vient de se crever les yeux, et grouper autour de lui des pestiférés. Dans la hideuse légende grecque, Œdipe, trouvant Jocaste pendue, se hâte de dénouer le *lien fatal,* détache les agrafes d'or des vêtements qu'elle portait et s'en perce les prunelles. Comment les élèves pouvaient-ils rendre cette affreuse blessure? avaient-ils eu occasion d'en observer de semblables? Ne devaient-ils pas épuiser toutes leurs ressources pour dissimuler les orbites saignants de leur principal personnage. Vous leur demandiez en outre d'exposer à nos regards charmés les effets de la peste; mais les connaissent-ils? ont-ils jamais eu l'avantage d'en juger *de visu?* A quel degré, je vous prie, exigiez-vous qu'ils peignissent leurs pestiférés? Etait-ce quand les méninges sont enflammées, quand la face et les conjonctives sont injectées, quand la maladie se décèle par les symptômes des affections cérébrales? était-ce au moment où l'irritation, se portant sur l'abdomen, laisse le visage pâle et livide? était-ce dans la période où le corps se couvre de pétéchies empourprées? Vous l'ignoriez vous-mêmes, et vos élèves, mal informés, ont fait des cadavres ambulants, des noyés verdâtres, et non des pestiférés. Plût à Dieu que vous eussiez laissé la fable d'Œdipe au recueil des *Crimes célèbres,* et la peste de Thèbes à la *Gazette médicale!*

Dix concurrents ont pâli, du 1er juin au 26 août, sur ce défectueux programme. Leurs travaux ont été exposés les 27, 28 et 29 septembre, et le samedi 30, on a proclamé les vainqueurs. Ce sont MM. Eugène Damery, de Paris, âgé de vingt ans, élève de M. Delaroche; François-Léon Benouville, de Paris, âgé de vingt-deux ans et demi, élève de M. Picot, et Henri-Augustin Gambard, de Sceaux, âgé de vingt-quatre ans, élève de M. Signol.

M. Damery, qui l'emporte de fait, l'emporte-t-il de droit sur les autres candidats? leur est-il réellement supérieur par la pureté du dessin, la richesse du coloris? *That is the question,* et nous penchons pour la solution négative.

Le tableau de M. Damery pèche par la couleur; les étoffes sont d'un ton cru, et, comme les premiers plans, manquent de vigueur, les monuments touchent les figures. L'Œdipe a la tête d'une petitesse et le corps d'une longueur démesurées. La physionomie d'Antigone exprime moins la douleur qu'une indignation farouche. La jeune fille, loin de soutenir son père, penche à droite et semble sur le point de tomber. Presque tous les raccourcis sont impossibles, entre autres ceux du bras d'un vieillard qui, oubliant la cécité d'Œdipe, lui montre son fils à l'agonie. En outre, plusieurs parties sont inachevées, ce qui aurait pu rigoureusement entraîner l'exclusion du candidat.

La composition de M. Benouville a du style, du caractère, de l'harmonie. Les figures sont purement dessinées, les draperies ajustées élégamment, les poses nobles et naturelles; mais quelle couleur! des tons noirs, des chairs glauques, des teintes sombres et sans transparence neutralisent l'effet d'une

(1) Voyez le *Sophocle* de Henri Etienne, t. I, 1567, in-12, et l'édition grecque et latine de Glascow, 1745, in-8°, et les traductions de Mme Dacier, 1692, in-12; de Boivin le cadet, 1729, in-12; du père Brumoy, t. III du *Théâtre des Grecs,* in-4°, et de M. de Rochefort, t. I, Avignon, 1810, in-18.

(2) *Introduction à l'Histoire générale et politique de l'Univers,* par Samuel baron de Puffendorf, Paris, 1755, in-4°.

(3) On peut voir à ce sujet la *Mythologie* de l'abbé Bander, t. I, page 187 et suiv., et les *Mémoires de l'Académie des inscriptions,* t. V, page 48; t. IX, page 65; t. XIII, page 566.

disposition savante, d'un dessin correct, d'une perspective exacte. Antigone a seule la blancheur européenne; Œdipe ressemble à un prince éthiopien, et le teint des autres personnages ne ressemble à rien de vivant et d'animé. Le ciel est d'un ton fin et vrai, mais les monuments paraissent avoir été construits avec de la tôle ou du fer creux. On dirait une vieille peinture poussée au noir d'un élève de l'école de Nicolas Poussin.

M. Gambard a sacrifié à *l'ingrisme;* il vise à la simplicité grandiose, à la noblesse calme, et n'use qu'avec modération des ressources du coloris. Sa composition, exécutée en hauteur, offre un défaut capital, la disproportion d'Antigone avec son père. Œdipe était un homme de haute stature et d'une force prodigieuse; dans son combat avec Laïus, en Phocide, il avait tué ce prince et quatre satellites à coups de bâton, ce qui indique une certaine puissance musculaire. M. Gambard a fait du héros un être chétif, écrasé par la taille majestueuse de sa fille Prise isolément, l'Antigone qui apaise du geste un soldat furieux est expressive et convenablement posée; seulement les plis de sa robe sont agencés avec une si minutieuse symétrie, que tout mouvement est impossible sous un vêtement ainsi drapé.

Aux compositions couronnées, nous préférons celle de M. Duveau, deuxième prix de 1842. Elle avait pour elle le prestige d'un coloris énergique, qui rappelait Zurbaran et l'Espagnolet. Les personnages vivaient, parlaient, agissaient, jouaient un drame saisissant. Antigone serrait convulsivement la main de son père, qui, la tête renversée, s'abandonnait à l'excès du désespoir; sur les marches du palais, les fils ingrats s'exhortaient mutuellement à l'inflexibilité. C'était une scène pathétique, animée, chaleureuse. L'exécution, toutefois, n'était point exempte d'imperfections. La tête d'Antigone était une imitation trop évidente de la Niobé, et les formes de la femme n'étaient pas suffisamment accusées sous la robe, qui tombait carrément, perpendiculaire au sol. A gauche, sur le premier plan, un jeune homme se retournait pour regarder Œdipe: le mouvement de la tête était clairement indiqué, mais il n'y avait point de jambe droite sous la draperie rouge qui était censée la cacher. Le vieillard qui soutenait ce jeune homme avait des membres mal emmanchés, et le bras droit d'un Thébain maudissant Œdipe se recourbait en replis tortueux. Malgré ces défauts, nous pensons que M. Duveau méritait le prix; car son tableau portait seul l'empreinte d'un talent vraiment original.

Les autres aspirants au voyage de Rome étaient MM. Dehedencq, Picou, Jobbé-Duval, Hillemaker, Villaine et Charles Jalabert. Tous nous ont paru présenter, dans leurs compositions, des incorrections majeures. Nous en excepterons M. Jalabert, dont le tableau était lumineux et d'un aspect satisfaisant, quoique son Antigone fût lourde, massive, et vêtue d'une robe d'un ton criard.

EMILE DE LA BÉDOLLIERRE.

CHEVAUX DE POSTE. PAR M. FOUSSEREAU.

CHEVY-CHACE.

God prosper long our noble king,
Our lives and safetyes all;
A woeful hunting once there did
In Chevy-Chace befall.

To drive the deere with hound and horne,
Erle Percy took his way;
The child may rue that is unborne,
The hunting of that day.

Le brave comte de Northumberland
Fit vœu à Dieu
De prendre ses ébats dans les bois d'Écosse,
Pendant trois jours entiers,

De tuer et d'emporter
Les plus beaux cerfs de Chevy-Chace.
Ces nouvelles parvinrent au comte Douglas,
En Ecosse où il demeurait.

Il envoya dire au comte Percy
Qu'il contrarierait ses plaisirs;
Le comte anglais, sans s'en inquiéter,
S'achemina vers la forêt,

Avec quinze cents archers hardis,
Tous vigoureux hommes d'élite,
Qui savaient au besoin
Lancer leurs traits droit au but.

Les lévriers alertes s'élancèrent
A la poursuite des bêtes fauves;
On commença à chasser un lundi,
Au lever de l'aurore.

Et longtemps avant midi,
On avait tué cent gras chevreuils.
On se mit ensuite à table;
Puis la chasse recommença.

Les archers furent postés sur les collines,
Prêts à supporter un choc,
Et grâce à leur vigilance,
La journée se passa sans événement.

Les chiens se précipitèrent à travers les bois
Sur les traces des daims agiles,
Qui faisaient retentir de leurs cris
Les échos des monts et des vallées.

The stout Erle of Northumberland
A vow to God did make,
His pleasure in the Scottish woods
Three summer days to take;

The cheefest harts in Chevy-Chace
To kill and beare away.
These tydings to Erle Douglas came,
In Scottland where he lay:

Who sent Erle Percy present word,
He wold prevent his sport,
The English Erle, not-fearing that,
Did to the woods resort,

With fifteen hundred bow-men bold;
All chosen men of might,
Who knew full well in time of neede
To ayme their shafts arright.

The gallant greyhounds swiftly ran,
To chase the fallow deere:
On Munday the began to hunt,
When day-light did appeare;

And long before high noone they had
An hundred fat buckes slaine;
Then having dined, the drovyers went
To rouze the deere againe.

The bow-men mustered on the hills,
Well able to endure;
And all their reare, with speciall care,
That day was guarded sure.

The hounds ran swiftly through the woods,
The nimble deere to take,
That with their cryes the hills and dales
An eccho shrill did make.

Lord Percy vint assister à la curée,
Et voir les daims qu'on avait tués.
« Le comte Douglas avait promis, dit-il,
De me rencontrer ici.

« Mais si je croyais qu'il ne dût pas venir
Je ne m'arrêterais pas plus longtemps. »
Là-dessus un jeune soldat
Adressa la parole au comte :

« J'aperçois là-bas le comte Douglas
Et ses gens aux armures étincelantes ;
Deux mille lances écossaises
Sont en marche vers nous.

« Ce sont tous des habitants de Tivydale,
Sur les bords de la rivière de Tiveede.
— Alors suspendez vos jeux, dit le comte Percy,
Et hâtez-vous de prendre vos arcs.

« Et maintenant, mes compatriotes,
Marchez courageusement avec moi ;
Car jamais, en Ecosse ou en France,
Lorsque ma bonne étoile

« M'a amené un champion
Monté sur son coursier,
Je n'ai refusé de rompre une lance
Dans un combat singulier. »

Le comte Douglas, sur son cheval blanc
Avec la fierté d'un noble baron,
Se détacha de sa troupe,
Dont les casques scintillaient comme l'or.

« Qui donc êtes-vous ? dit-il.
Vous qui avez l'audace de chasser ici,
Vous qui, sans mon consentement,
Venez tuer mes bêtes fauves. »

Lord Percy to the quarry went,
To view the slaughter'd deere;
Quoth he, 'Erle Douglas promised
This day to meet me heere :

But if I thought he wold not come,
Noe longer wold I stay?
With that, a brave younge gentleman
Thus to the Erle did say :

'Loe, yonder doth Erle Douglas come,
His men in armour bright;
Full twenty hundred Scottish speres,
All marching in our sight ;

All men of pleasant Tivydale,
Fast by the river Tweede :
'Then cease your sports, 'Erle Percy said,
'And take your bowes with speede :

And now with me, my countrymen,
Your courage forth advance;
For never was there champion yett,
In Scottland or in France,

That ever did on horsebacke come,
But if my hap it were,
I durst encounter man for man,
With him to break a spere.'

Erle Douglas on his milke-white steede,
Most like a baron bold,
Rode formost of his company,
Whose armour shone like gold.

'Show me', sayd hee, 'whose men you bee,
That hunt soe boldly heere,
That, without my consent, do chase
And kill my fallow-deere.'

Le premier qui répondit
Fut le comte Percy en personne :
« Nous n'avons pas besoin, dit-il,
De déclarer qui nous sommes.

« Mais nous verserons tout notre sang,
Pour continuer à chasser dans ces bois. »
Alors Douglas fit un serment solennel,
Et s'écria avec fureur :

« Avant que je sois ainsi bravé,
L'un de nous deux périra :
Je te connais bien, tu es comte;
Je le suis aussi, lord Percy !

« Mais, croyez-moi, ce serait dommage,
Ce serait injuste d'exposer
La vie de nos soldats innocents,
Car ils n'ont fait aucun mal.

« Combattons l'un contre l'autre,
Et laissons en paix nos gens.
— Maudit soit, reprit le comte Percy,
Celui qui s'y refusera. »

Alors s'avança un brave écuyer,
Qu'on appelait Witherington :
« Il serait honteux, dit-il,
Qu'on rapportât au roi Henri,

Que nous avons été simples spectateurs
Du combat de notre capitaine.
Vous êtes tous deux comtes?
Je ne suis qu'un écuyer ;

« Mais je ferai de mon mieux,
Tant que j'aurai la force de me tenir debout.
Je combattrai avec courage,
Jusqu'à ce que l'épée s'échappe de ma main. »

The first man that did answer make,
Was noble Percy hee;
Who sayd, 'Wee list not to declare,
Nor show whose men wee bee:

Yet will wee spend our deerest blood,
Thy cheefest harts to slay.'
Then Douglas swore a solemne oathe,
And thus in rage did say, —

'Ere thus I will out-braved bee,
One of us two shall dye :
I know thee well, an erle thou art;
Lord Percy, soe am I.

But trust me, Percy, pittye it were,
And great offence to kill
Any of these our guiltlesse men,
For they have done no ill.

Let thou and I the battell trye,
And set our men aside.'
'Accurst bee he, 'Erle Percy sayd,
'By whome this is denyed.'

Then stept a gallant squier forth,
Witherington was his name,
Who said, 'I wold not have it told
To Henry our king for shame,

That ere my captaine fought on foote,
And I stood looking on.
You two bee erles, 'quo' Witherington,
'And I a squier alone :

Ile doe the best that doe I may,
While I have power to stand :
While I have power to weelde my sword,
Ile fight with heart and hand.'

Les archers anglais bandèrent leurs arcs,
C'étaient des hommes loyaux et éprouvés ;
A la première volée de leurs traits,
Quatre-vingts Ecossais mordirent la poussière.

Cependant, en habile commandant,
Le comte Douglas donna le signal,
Rangea ses vassaux en bon ordre,
Et soutint bravement le choc.

Exercé dans l'art de la guerre,
Il partagea sa troupe en trois parts,
Et bientôt ses hommes d'armes se ruèrent
De tous côtés sur leurs ennemis.

Les rangs des archers anglais
Furent décimés par de cruelles blessures,
Pourtant ils demeurèrent inébranlables,
Et ne cédèrent pas le terrain.

Jetant leurs arcs loin d'eux,
Ils saisirent leurs brillantes épées,
Et les coups tombèrent comme la grêle
Sur les écus et sur les armets

Aucun ne se montra lâche ;
Les deux partis se serrèrent de près,
Et plus d'un intrépide guerrier
Fut couché sur le carreau.

O Christ ! il était triste de voir
Chacun se choisir un adversaire,
Et le sang ruisseler des poitrines
Comme l'eau claire d'une source !

A la fin les deux comtes se joignirent
Comme deux chefs puissants,
Semblables à des lions,
Ils se chargèrent avec furie.

Our English archers bent their bowes,
Their hearts were good and trew;
Att the first flight of arrowes sent,
Full four-score Scots they slew.

Yet bides Erle Douglas on the bent,
As chieftain stout and good;
As valiant captain, all unmov'd
The shock he firmly stood.

His host he parted hand in three,
As leader ware and try'd:
And soon his spearmen on their foes
Bare down on every side.

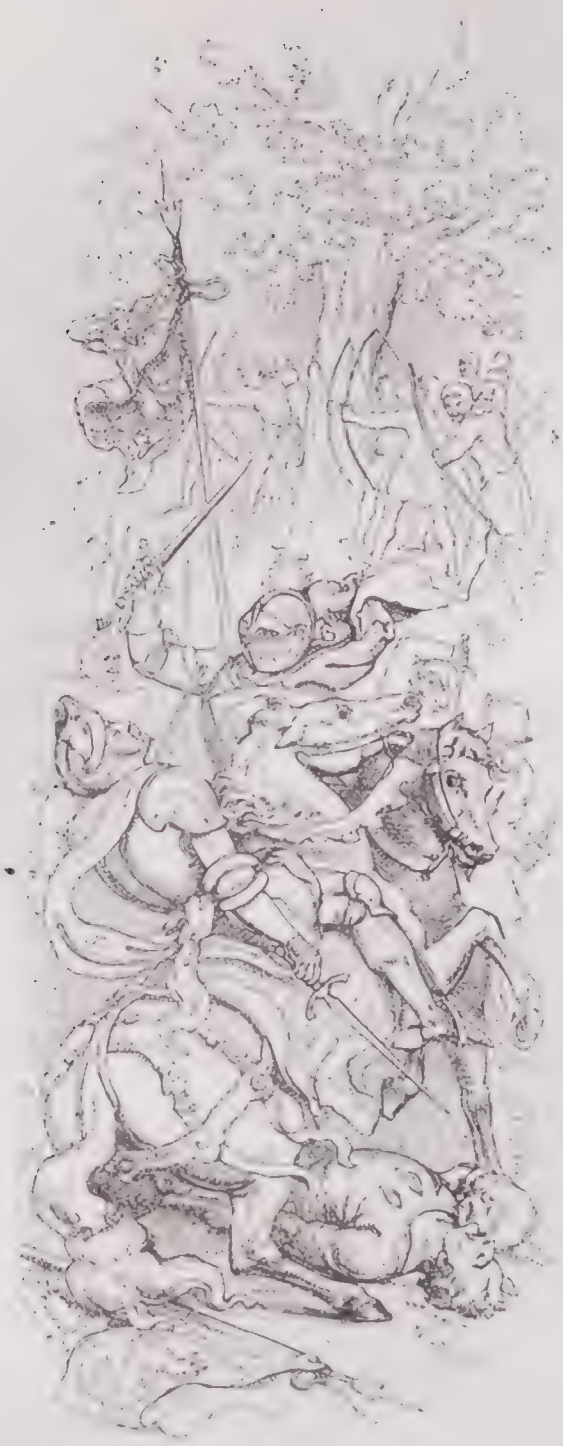
Throughout the English archery
They dealt full many a wound:
But still our valiant Englishmen
All firmly kept their ground:

And throwing strait their bowes away,
They grasp'd their swords so bright:
And now sharp blows, a heavy shower,
On shields and helmets light.

They closed full fast on everye side,
Noe slacknes there was found;
And many a gallant gentleman
Lay gasping on the ground.

O Christ! it was a griefe to see,
How each one chose his spere,
And how the blood out of their brests
Did gush like water cleere.

At last these two stout erles did meet,
Like captaines of great might:
Like lyons wode, the lady on lode,
And made a cruell fight:



Ils combattirent avec leurs épées d'acier,
Jusqu'à ce que tous deux fussent en sueur,
Jusqu'à ce qu'ils sentissent le sang
Couler sur eux comme des gouttes de pluie.

« Rends-toi, lord Percy, dit Douglas;
Je jure de t'emmener avec moi,
Et de t'assurer un rang élevé
Auprès de Jacques, notre roi d'Ecosse.

« Je t'exempterai de rançon,
Et je publierai de toi,
Que tu es le plus courageux
Chevalier que j'aie jamais vu.

— Non, Douglas, répliqua Percy,
Je dédaigne tes propositions;
Je ne veux pas qu'on puisse m'accuser
D'avoir cédé à un Ecossais. »

Il disait, quand une flèche acérée,
Partant de l'arc d'un Anglais,
Frappa le comte Douglas au cœur
D'un coup profond et mortel.

« Combattez, mes gens, s'écrie-t-il,
Car ma vie va s'éteindre,
Et lord Percy voit ma chute. »
Ce furent ses dernières paroles.

Le comte Percy s'oubliant lui-même,
Prit le mort par la main,
Et dit : « Comte Douglas, que ne puis-je
Donner mes domaines pour te sauver!

« Par le Christ! à cause de toi,
Mon cœur saigne de douleur,
Car jamais il n'est arrivé malheur
A un chevalier plus redouté. »

(La fin à la prochaine livraison.

They fought untill they both did sweat,
With swords of tempered steele;
Until the blood, like drops of rain,
They trickling downe did feele

'Yeeld thee, lord Percy, 'Douglas sayd;
'In faith I will thee bringe,
Where thou shalt high advanced bee
By James our Scottish king:

Thy ransome I will freely give,
And this report of thee,
Thou art the most couragious knight,
That ever I did see.'

Noe, Douglas,' quoth Erle Percy then,
'Thy proffer I doe scorne;
I will not yeelde to any Scott,
That ever yett was borne.'

With that, there came an arrow keene
Out of an English bow,
Which struck Erle Douglas to the heart,
A deepe and deadlye blow:

Who never spake more words then these,
'Fight on, my merry men all;
For why, my life is at an end;
Lord Percy sees my fall.'

Then leaving life, Erle Percy tooke
The dead man by the hand;
And said, 'Erle Douglas, for thy life
Wold I had lost my land.

O Christ! my verry heart doth bleed
With sorrow forthy sake;
For sure, a more redoubted knight
Mischance did never take.'

EXPOSITION PUBLIQUE

DES PRIX ET DES ENVOIS DE ROME.

Les prix de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure en creux, de *torse et de tête d'expression*, ont reparu côte à côte dans une exposition solennelle, pendant la première semaine d'octobre. Un seul prix manquait à cette réunion; le bas-relief dont nous avons donné le dessin, *la Mort d'Épaminondas*, par M. Lequesne, n'avait pas été exposé; mais à la place qu'il aurait dû occuper, on lisait cet avis au public : « Dans sa séance du 27 septembre 1845, l'Académie a décidé que le premier second grand prix ne serait pas exposé, parce que, contrairement aux règlements, il y a été fait, après le jugement et avant le moulage, des retouches et des changements considérables. »

Voici les circonstances qui ont provoqué cette mesure. Le lendemain du jugement, l'œuvre de M. Lequesne est transférée de la salle d'exposition dans l'atelier du mouleur. M. Pradier se trouve présent; il félicite son élève, lui fait en même temps quelques observations critiques; puis, joignant l'exemple au précepte, il remanie la tête du soldat dont on voit le profil sur le second plan, à gauche d'Épaminondas. Il retouche également un casque. M. Maréchal arrive, voit se qui se passe et va porter plainte; MM. Ramey et Dumont réclament une enquête; on déclare que la modification d'une tête et d'un casque constituent *des retouches et des changements considérables*, et l'exclusion est votée à la majorité : incident fâcheux pour M. Lequesne, qui se trouve frustré du bénéfice d'une comparaison honorable avec le premier grand prix.

Nous ne citerons que pour mémoire le concours de torse, qui a valu le prix à M. Charles Jalabert et une mention à M. Dien. Le concours de tête d'expression a moins d'importance encore. M. Benouville a obtenu le prix; M. Barrias la mention, et M. Noël le prix parmi les sculpteurs. Le sujet était *la Mélancolie*, sous les traits d'une femme aux cheveux épars et couronnée de verdure. Laissons de côté ces ébauches académiques pour examiner les travaux expédiés de la villa Medici.

Lorsque, au commencement de juillet, huit caisses chargées des envois de Rome arrivèrent au palais des Beaux-Arts, les journaux répétèrent à l'envi la phrase stéréotypée : « On dit ces productions supérieures à celles des années précédentes, » réclame prématurée contre laquelle doit s'inscrire en faux quiconque a visité l'exposition.

La grande toile de M. Murat, élève de cinquième année, attirait d'abord les regards. L'auteur avait pris pour sujet *les Lamentations de Jérémie*. Suivant le texte sacré, « après que le peuple d'Israël eut été mené en captivité et que Jérusalem fut demeurée déserte, le prophète Jérémie, fondant en larmes, s'assit et se lamenta sur Jérusalem, soupirant, dans l'amertume de son cœur, et poussant de grands cris. Les vieillards de la ville de Sion s'assirent à terre et restèrent en silence. Ils avaient la tête couverte de cendre, ils étaient revêtus du cilice; les vierges de Jérusalem tenaient leur tête baissée vers le sol. » Le peintre, pour rendre cette scène, avait groupé des jeune filles à droite, des vieillards à gauche ; mais lequel était Jérémie? Né de race sacerdotale, destiné à la prophétie dès le sein de sa mère, le fils d'Helcias ne portait-il pas un costume caractéristique? M. Murat lui avait donné la même robe monastique qu'à ses auditeurs. Et puis, l'action de *soupirer*, de *parler en poussant de grands cris*, est nécessairement accompagnée d'une vive pantomime ; or, le Jérémie de M. Murat restait dans une immobilité absolue, il ne remuait même pas les lèvres. Les figures et les costumes manquaient de style; à quelle époque, à quelle contrée appartenaient les personnages? Etaient-ce des rabbins juifs ou des moines espagnols? Les femmes étaient-elles des captives juives ou des odalisques turques? Cette absence de caractère n'était pas rachetée par le mérite de quelques têtes gracieuses et d'un effet de soleil couchant bien rendu.

Les deux envois de M. Hébert, pensionnaire de troisième année, ont failli être privés des honneurs de l'exposition. Après trois semaines de recherches infructueuses, on les a retrouvés dans des caisses destinées aux ministres et à de riches amateurs. Nous aurions médiocrement regretté son petit paysage lourd, noirâtre, confus, brossé à la hâte, mais la perte de sa *Rêverie* eût été à déplorer. Deux femmes demi-nues, l'une vue de dos, l'autre de profil, contemplent du haut d'une terrasse les dômes de Constantinople et le détroit des Dardanelles. Une lumière éclatante les inonde, annihile les ombres et enveloppe tous les objets d'un voile de brûlantes vapeurs. Malgré ce parti pris de formes indécises, la peinture de M. Hébert était solide et vigoureuse. Dans le tableau de M. Murat, les défauts de l'exécution faisaient oublier le choix heureux d'une grande page de l'Histoire sainte ; dans celui de M. Hébert, le coloris rachetait l'insignifiance de la pensée première.

M. Pils, élève de quatrième année, n'avait soumis à notre appréciation qu'une esquisse et une copie. L'esquisse, recommandable par l'entente du clair-obscur, la fermeté de la touche et l'étude des intérieurs latins, représentait *des Athéniens prisonniers en Sicile, récitant les tragédies d'Euripide*. La copie était celle d'une fresque d'Andréa del Sarto, *la Mort de saint Philippe Benizzi*, conservée dans le cloître de *l'Annunziata* à Florence.

M. Lebouy nous montrait un jeune berger disant à une jeune bergère ces vers d'André Chénier :

> Ma belle Pamyris, il faut bien que tu m'aimes;
> Nous avons mêmes yeux, nos âges sont les mêmes.

On reconnaissait dans le modelé et la couleur de ce tableau l'inexpérience d'un élève de première année. Nous attendrons, pour juger M. Lebouy, qu'il traite des sujets plus sévères et moins pastoraux.

La Mort de Troïle, fils de Priam, tué par Achille au siége de Troie annonçait d'assez bonnes études anatomiques de la part de M. Brisset, élève de seconde année. M. Lanoue, paysagiste de première année, avait peint d'après nature une *Vue prise sur la route d'Albano à Stricia*, qu'il avait transformée en composition semi-historique, en y intercalant *les Saintes femmes au tombeau de Notre-Seigneur*. Une grotte située au bord du chemin était devenue le saint sépulcre. Cet arrangement est-il admissible? Le ciel, les rochers, les arbres de l'Italie sont-ils ceux de la Palestine? Non sans doute, et en supposant que M. Lanoue eût mis de l'air dans son feuillage et de la lumière dans ses masses, il n'aurait pu effacer le péché originel de sa composition.

Les sculptures importées de Rome étaient au niveau des peintures. L'*Oreste poursuivi par les furies*, figure de marbre en pied, de M. Chambard (élève de cinquième année), n'était qu'une pâle réminiscence de l'antique. La tête, surmontée de cheveux en couleuvres, exprimait la terreur conformément à la recette indiquée dans les cahiers de Charles Lebrun. Le muscle appelé *grand dentelé* était taillé à facettes, le grand pectoral gonflé outre mesure. Le deltoïde du bras gauche d'Oreste devait être arrondi, puisque ce bras était levé; mais pourquoi avoir exagéré le grand pectoral, muscle abducteur, qui ne joue aucun rôle dans ce mouvement?

L'empereur Commode aux jeux du Cirque, esquisse en plâtre, de M. Vilain (élève de quatrième année), n'était qu'une ébauche sans couleur. Au lieu d'aborder audacieusement un groupe, mieux vaut essayer ses forces dans une bonne copie, comme l'avait fait M. Godde, élève de première année, consciencieux reproducteur du *Mars assis* de la villa Ludovisi.

M. Vauthier (de troisième année), graveur en médailles, avait empiété sur le privilége des sculpteurs et exécuté un bas-relief en plâtre, *la Douleur pleurant sur la terre*, avec ce distique explicatif :

> O terre, sur tes maux, sur ton destin cruel,
> Coulera de mes pleurs le torrent éternel.

M. Vauthier avait exécuté mystiquement un sujet mystique, c'est-à-dire que la forme humaine ne se

sentait nullement sous les draperies de la figure. Sa médaille *commémorative des secours aux victimes des inondations de 1840* était d'un modelé fin et pur. Elle représentait une femme étendue au milieu des eaux et des ruines et relevée par la Bienfaisance, que caractérisait une corne d'abondance et un pain.

Les architectes, MM. Richard, élève de quatrième année; Lefuel, élève de troisième année; Girard, élève de première année; Balle, élève de deuxième année; Guénepin, élève de cinquième année, n'avaient fourni que des *Restaurations de temples grecs*, sauf M. Guénepin, dont le projet d'*Hôtel des Invalides de la marine* avait des profils élégants, et avait été inspiré d'ailleurs par une honorable intention.

L'envoi des graveurs se composait de copies au crayon et à l'aquarelle par MM. Saint-Eve (de seconde année) et Pollet (de quatrième année). Si ce dernier manie le burin aussi habilement que le pinceau, il nous promet un digne successeur des Edelinck et des Drevet. Il avait exposé *la Déposition du Christ*, d'après Andréa del Sarto (galerie Pitti à Florence); *la Vierge à la chaise*, d'après Raphaël; *le Joueur de violon*, d'après le même; la *Vénus* et *la Maîtresse*, du Titien; *la Vierge et l'enfant Jésus*, d'après Léonard de Vinci; les qualités des originaux, la correction des contours, la suavité du coloris revivaient dans les belles copies de M. Pollet, devant lesquelles de nombreux admirateurs n'ont cessé de stationner pendant toute la durée de l'exposition.

DE LA PEINTURE ANTIQUE.

II

Lorsqu'on passe des causes religieuses et historiques qui ont contrarié le développement de la peinture grecque, à l'examen des fresques d'Herculanum, pour les juger en elles-mêmes, on voit que dans ces compositions la peinture a suivi presque toujours exactement les lois du bas-relief. Pour tout ce qui tient à la ligne, au style, elle ne sera pas, si l'on veut, inférieure à la sculpture, dont elle n'est qu'une reproduction colorée.

A part quelques rares exceptions, quelques batailles dont nous pouvons juger d'ailleurs par la célèbre fresque de Pompéi, les anciens n'ont peint que des sujets où il y avait peu de figures. Presque toujours les personnages se présentent de profil, à des distances échelonnées, comme dans les bas-reliefs. La science des raccourcis, des groupes, des plans, des deux perspectives linéaire et aérienne, la distribution des ombres et des lumières, le clair-obscur qui constitue presque seul le coloris, c'est-à-dire les caractères essentiels et individuels de la peinture, ont été entièrement ignorés ou à peine connus des anciens peintres de la Grèce.

La peinture, sans nul doute, a des qualités communes avec la statuaire : la ligne, le geste, la pose, tout ce qui se rattache au dessin ; mais elle a aussi ses dissemblances, ses qualités spéciales qui en font un autre art que la sculpture. Elle atteint où la statuaire ne saurait s'élever; elle ouvre à l'imagination et au sentiment de plus vastes perspectives; elle touche de plus près à la poésie. Elle peut se placer entre le ciel et la terre, et célébrer la vague intimité de l'homme avec la nature. Les arbres, les eaux, la lumière, les fleurs, les nuages, cette vie mystérieuse et abondante qui anime tout et qui se confond à notre propre vie, la peinture seule a la puissance de reproduire toutes ces choses. Ce qui lui appartient exclusivement, le paysage, a été ignoré des anciens, car on ne saurait considérer comme paysages les grotesques inventés par Ludius au temps de Pline et blâmés comme des symptômes de décadence.

Pour légitimer la peinture trop simple, trop indigente des anciens, on a voulu ériger en système la composition du bas-relief comme satisfaisant mieux aux conditions de l'art et comme saisissant mieux par une disposition symétrique, par un seul plan, une seule ligne, le regard du spectateur. Une pareille doctrine est la négation de la peinture. Nous concevons que le bas-relief, qui ne peut faire que dans une mesure très-restreinte des groupes, des raccourcis et divers plans, dispose les compositions sur une même ligne. Mais le grand avantage de la peinture est de pouvoir varier ses lignes par les groupes, la forme par les raccourcis, les couleurs par la dégradation, de mettre l'intérêt où il lui convient, de multiplier les épisodes selon tous les besoins de la composition.

Ce fait est important à constater, que, chez les Grecs, la peinture s'est moins proposé l'imitation directe de la nature que celle du bas-relief. Toutes les fois qu'un art imite un autre art, on peut affirmer qu'il n'arrivera jamais à sa plénitude.

Qu'est-ce qu'un art en effet? C'est une création du génie humain à l'aide de certains éléments pris dans le monde et combinés selon la nature propre et pour le plaisir de notre esprit. Mais ces éléments opposent une certaine résistance à la faculté créatrice. L'art est donc une transaction entre ces éléments et ce même pouvoir créateur. La statuaire est une transaction entre le marbre et le génie du sculpteur. Toute transaction suppose des conventions, des portions de vérité sacrifiées aux nécessités d'agir en commun avec une matière rebelle. Ainsi, dans le marbre, beaucoup de parties qui se trouvent chez l'homme animées, mobiles, insaisissables, le regard, la prunelle, les cils, sont forcément

supprimées, modifiées ou interprétées. Lors donc que le peintre vient étudier la nature sur la statuaire, à ses conventions propres il ajoute des conventions étrangères, il épouse des imperfections dont il pouvait se passer.

En dehors de ces considérations, n'y aurait-il pas encore une cause plus intime tirée du génie de la Grèce, et qui nous expliquerait l'infériorité de sa peinture?

Ce qui caractérise essentiellement la civilisation hellénique, c'est un génie simple, jamais complexe, diversifié, ni vaste ni un, car l'unité suppose l'association de plusieurs éléments et non pas un seul. La Grèce n'a jamais pu, géographiquement ni politiquement, parvenir à l'unité. Terre divisée, entrecoupée d'îles, d'isthmes, de golfes, elle n'a pu fonder une véritable nationalité.

Dans sa théogonie, même division, même absence d'unité. Chaque dieu existe indépendamment d'un autre dieu, exerce sa part d'attribution et d'administration dans sa petite province de l'univers.

Cette simplicité se retrouve dans la poésie et dans la littérature. Les poëmes d'Homère ne sont, à proprement parler, que des épisodes; ils n'embrassent qu'un espace de temps fort limité : l'*Iliade* s'accomplit en cinquante jours. Dans les tragédies et les comédies grecques, l'action est excessivement restreinte, dépourvue d'incidents, d'épisodes, de contrastes, de tout ce qui constitue l'intérêt.

Un semblable génie est admirablement propre à la statuaire. Celle-ci a besoin de figures isolées; elle n'admet que difficilement, et encore dans les seuls bas-reliefs, des motifs compliqués de plusieurs personnages.

L'unité, pour les œuvres d'art, était si peu dans les habitudes, dans les nécessités de l'esprit grec, que sur les frontons si admirables du Parthénon, aucune cause logique n'explique la présence de la plupart des figures. Quelques-unes même, comme le Thésée, tournent le dos à l'action. Mais autant ces dispositions d'esprit devaient favoriser la statuaire, autant elles étaient funestes à la peinture, qui exige dans les grandes pages des compositions compliquées.

Rien n'arrive au hasard, et aucun progrès, aucun mouvement de l'humanité, soit dans l'art, l'histoire ou la philosophie, ne saurait se tromper de date. Quel était l'art qui devait le premier se développer dans le monde et arriver à la perfection? N'était-ce pas évidemment la statuaire, l'art le plus restreint, le plus matériel, le plus immédiatement trouvé, l'imitation en quelque sorte la plus rigoureuse et la plus directe de la nature. Les Grecs ont eu à la fois la priorité et la supériorité dans cet art. Pour les beautés, l'apothéose du corps humain, l'idéal de la forme, le seul qu'ils aient connu, ils ont donné d'une manière irréfutable l'exemple et la théorie de l'art parfait. Mais les Grecs n'ont connu qu'un genre de beauté, la beauté corporelle de l'homme. Ils la regardaient tellement comme la plus éclatante, qu'ils en ont voulu revêtir leur divinité.

Ce sentiment de beauté, uniquement dans les formes extérieures, est le sentiment le plus fondamental, le plus vital de la Grèce. Il est partout. « Je « ne puis, dit Platon, voir un beau jeune homme « sans admiration. Mes yeux se tournent vers le bel « Antolicus comme vers un flambeau qui brille au « milieu de la nuit. »

Dans les croyances de la Grèce, dans ses habitudes domestiques, civiles et religieuses, on rencontre continuellement la glorification de la beauté, de la force, de la santé, de tout ce qui constitue la poésie matérielle du bonheur. Les divinités sont faciles, bienveillantes, *et faciles risère nymphæ;* elles donnent les premières l'exemple des amours et des voluptés. Les Grecs accompagnent presque toutes leurs actions de jeux, de fleurs, de parfums, de musique, de chant et de danses. Ils repoussent toutes les préoccupations austères, tristes, funèbres de la vie.

Telle était la destinée de la Grèce, que les récits mêmes des crimes et des meurtres ne nous arrivent qu'à travers de poétiques réminiscences de fêtes. Harmodius portait son poignard sous des branches de myrte. Il fallut attendre, pour la mort de Socrate, le retour de la théorie, et le dernier soupir du Christ athénien s'exhala au bruit harmonieux des rames et des cithares sur les vagues du Pirée. Lorsqu'il ne resta plus de Phocion dans sa demeure rien qu'un cadavre, des jeunes gens à cheval qui revenaient d'une fête suspendirent une couronne de fleurs à sa porte. De crainte sans doute que le supplice n'altérât la beauté du coupable, on ne versait point son sang; on lui présentait la mort dans une coupe; on se contentait de l'endormir.

Ainsi partout, dans la vie comme dans la mort, les Grecs ont mis cette poésie de la beauté. A la jeune fiancée, couronnée de fleurs de sésame, qui allait entrer dans la couche nuptiale, on présentait une statue d'Athènes couverte de violettes, afin que la jeune épouse conçût dans le spectacle et dans le rêve de la beauté.

Telle était la vie grecque : une éternelle, élégante et souriante volupté. L'amour était déclaré sacré, et les femmes qui en faisaient profession étaient proclamées saintes. Toute la population d'Athènes accourait sur le Pirée pour voir sortir nue des flots la belle et languissante Mnesarète. Dans les cérémonies religieuses, les hétaïrés défilaient à côté des magistrats, et à la célébration de certains jeux, on décernait un prix au baiser le plus savamment donné.

Telles sont les idées, les mœurs qui ont imprimé aux marbres antiques cette grâce luxuriante, multiple, voluptueuse, toute matérielle qui ne pouvait appartenir qu'à l'adolescence du monde.

Mais la beauté corporelle n'est pas la seule qui existe dans l'art. Il est un autre idéal, celui de l'expression, lequel ne pouvait évidemment sortir que des croyances spirituelles du christianisme.

Il peut paraître singulier de refuser l'expression aux artistes anciens, et cependant les Grecs n'avaient pas même des mots pour rendre ce que nous entendons par expression en peinture. Ils n'ont pas cherché à exprimer les passions les plus violentes, les plus profondes de toutes, les souffrances. Ils n'ont affectionné qu'une certaine sérénité grandiose et stupide pour toute expression de visages. Le calme est le caractère général de leur art; même dans les statues qui forment exception, telles que le Laocoon et la Niobée, le développement des lignes, la magnificence du geste ont beaucoup plus occupé l'artiste que l'expression de la douleur.

La souffrance répugnait aux anciens. Du fond de leur existence joyeuse et facile, à la clarté de leur splendide soleil, leur âme protestait contre toute espèce d'affliction. « L'homme sage ne pleure pas sur lui-« même, disait Platon, conjurons le divin Homère « de ne pas nous représenter le fils d'une déesse « tantôt couché sur le côté, tantôt la face contre « terre, ou le visage tourné vers le ciel, prenant « de la poussière à deux mains et s'en couvrant la « tête. »

« Voyez, ô jeune homme, dit ailleurs Philostrate, « l'image de Panthée ; la douleur n'a pas altéré sa « beauté. Voyez Mencée mourant; il semble s'en-« dormir. »

Timoniaque fut critiqué par Plutarque pour avoir peint Ajax furieux. On avait reproché à Timon d'avoir representé Oreste plongeant son épée dans le sein de sa mère. Ainsi l'art grec repoussait toutes les passions violentes, toutes les expressions de douleur. La Grèce ne comprenait, ne chérissait que la beauté purement plastique, extérieur du corps et du visage humain. Comme toujours l'expression dérange la ligne, l'art écartait l'expression pour conserver intacte la beauté dans le calme.

La littérature même, chez les Grecs, ne fut ni émouvante ni passionnée. Leur tragédie ne reproduit pas, à proprement parler, des souffrances humaines et prenant une expression humaine. La tragédie est quelque chose qui se passe au-dessus et au delà de l'humanité, dans les profondeurs du destin. On éprouvait, devant les tragiques grecs, une terreur religieuse, comme en éprouvent les hommes du moyen âge devant les apparitions. Quand les proportions de la réalité sont tellement dépassées, il n'y a pas véritablement de passion ni d'émotion, il y a une vague épouvante qui tient de la superstition et du mystère. Les Grecs cherchaient si peu à produire d'illusion, que, soit par les chœurs, soit par les masques, ils rendaient impossible toute commisération sincère pour les héros tragiques qui étaient des personnages et non plus des hommes.

C'était cette absence de passion, de spontaneité dans les choses et dans les actions humaines, c'était ce besoin d'élégance qui faisait dire aux Grecs qu'un guerrier avait bien dansé dans un combat, pour signifier qu'il s'était bien battu. Or on sait que de tous les arts, celui qui est le plus réfractaire à l'expression et au mouvement, celui qui a besoin de se développer dans le calme, la majesté et la sérénité, c'est assurément l'art de la sculpture. La peinture, au contraire, qui a une apparence moins monumentale, a besoin de se rejeter vers l'expression et le mouvement pour y puiser ses principaux effets. Ainsi donc, par son origine politique, morale et religieuse, par sa nature particulière, l'art grec devait être et ne devait être que sculptural, nullement pittoresque.

Les Grecs méprisaient la nature. On sait le mot de cet Athénien qui ne voulait pas sortir d'Athènes : « J'aime mieux les hommes que les arbres. »

Ils recherchaient plutôt les œuvres de l'homme, les créations de l'esprit, que le spectacle de l'univers. Chez eux tout se réduit en art, tout semble être devenu artificiel. C'est là que sont nées les mathématiques, la dialectique, la rhétorique. Leur organisation sociale était une œuvre d'art, inventée *à priori*, plutôt que fondée sur la nature politique des peuples.

Ce mépris systématique de la nature a pénétré jusque dans leur statuaire. Par cela que les Grecs n'ont été précédés par aucune école connue, qu'ils ont donné les premiers au corps humain son apparence réelle et ses proportions, il serait faux de croire qu'ils se sont astreints à l'imitation rigoureuse de la nature. Ils ont fait une création particulière à côté de la création universelle; ils ont largement pratiqué toutes les combinaisons du caprice; ils ont accouplé toutes les formes, celles de l'homme et celles de l'animal; ils ont fait des races nouvelles, hybrides de centaures, de minotaures, de faunes, de satyres, de sirènes, d'amours, de génies ailés, de divinités qui n'avaient qu'une partie du corps visible. S'attachant à cette idée matérielle que la grandeur morale des hommes devait se traduire par la grandeur du corps humain, ils ont toujours donné à leurs héros une taille colossale, ce qui rend inexplicables les autres personnages. Par la même idée, pour conserver la supériorité de l'homme sur l'animal, ils ont presque toujours peint les animaux plus petits qu'ils ne sont dans la nature. Certes un art qui se serait proposé l'imitation de la réalité, ne serait jamais arrivé aux accouplements de formes et au renversement des lois de proportion entre l'homme et le monde qui l'entoure.

EUGÈNE PELLETAN.

(*La fin à la prochaine livraison.*)

LE PAUVRE PIERRE.

Au son des violons et des gais tambourins,
Marguerite avec Jean danse sous le grand arbre ;
Le pauvre Pierre est là, rongé par ses chagrins,
Muet, et pâle comme un marbre.

Marguerite est promise à son beau cavalier ;
L'un porte un habit noir, l'autre une robe blanche ;
Pierre n'a point quitté son habit journalier
Pour la parure du dimanche.

Pierre dans tout son corps sent courir un frisson ;
Il regarde le couple avec des yeux d'envie :
« Seigneur, murmure-t-il, soutenez ma raison,
Ou j'en finis avec la vie.

« Dissipez, ô mon Dieu ! le mal que je ressens,
Et faites dans ma nuit briller une étincelle ;
Une amère douleur a captivé mes sens,
Et c'est mon cœur qui la recèle.

« Et je n'en puis guérir ; vers l'objet de mes vœux,
Comme par un aimant, mon âme est entraînée ;
Mais, sous l'impression de son œil dédaigneux,
Je m'enfuis, la tête inclinée.

« Par des songes cruels avant l'aube éveillé
D'un pas impétueux je quitte ma demeure ;
Quand j'ai gravi du mont le sommet isolé,
J'y reste immobile, et je pleure. »

Livide et chancelant, Pierre craint d'approcher
Ses jeunes compagnons que sa présence glace ;
Et la foule s'arrête, en le voyant marcher
Comme un fantôme sur la place.

Son sort touche les cœurs des filles du hameau,
Qui se disent bien bas, pour qu'il ne puisse entendre :
« Voici Pierre ! sans doute il revient du tombeau. »
Non, mais il est près d'y descendre.

D'invincibles regrets termineront ses jours ;
Sous un fardeau trop lourd le malheureux succombe :
L'homme dépossédé de ses premiers amours
N'a pour asile que la tombe.

Traduit de HENRI HEINE.

M. le Ministre de l'Intérieur a commandé à M. PRADIER, douze statues représentant des Victoires, destinées à la décoration du tombeau de l'empereur Napoléon.

— M. MAROCHETTI est décidément chargé de l'execution de la statue colossale de l'Empereur, qui doit être placée sur l'esplanade des Invalides.

Physionomie Parisienne.

Promenade.

N. DIAZ

Avenir et Souvenir

RAPPORT

SUR LES OUVRAGES ENVOYÉS DE ROME

PAR LES PENSIONNAIRES DE L'ACADÉMIE ROYALE DE FRANCE

POUR 1842.

Les circonstances fâcheuses, dont plusieurs ne doivent pas être imputées à nos pensionnaires, ont produit dans l'envoi de cette année des lacunes qui n'ont pu échapper à l'attention du public, et qui ont excité au plus haut degré le regret de l'Académie. Mais si la maladie a été pour quelques-uns de nos jeunes artistes un motif d'excuse, malheureusement trop légitime, il est certain, et l'Académie ne doit le dissimuler ni au public ni à elle-même, qu'il existe pour d'autres de ces pensionnaires un tort trop réel, celui de s'être affranchis de l'accomplissement des obligations qui leur sont prescrites. C'est vainement, pour pallier cette faute, qu'ils montreraient les travaux qu'ils ont produits, en échange ou en outre de ceux qui leur étaient imposés. La liberté de substituer un ouvrage de leur choix à celui qui leur est demandé par le règlement, serait de leur part une erreur grave que l'Académie ne saurait tolérer. Les travaux qui doivent remplir le cours de la pension ont été fixés d'après des considérations puisées dans une longue expérience, et gradués, en raison du progrès des études, dans l'intérêt même des jeunes artistes, objets de la constante sollicitude de l'Académie. Ils ne sauraient donc s'écarter de cet ordre et manquer à leurs obligations, sans commettre envers eux-mêmes une faute qui compromettrait leur avenir; et cet avertissement sévère est encore, de la part de l'Académie, un témoignage de tout l'intérêt qu'elle leur porte.

PEINTURE.

L'ensemble de cet envoi est, à tout considérer, plus satisfaisant que celui de l'année dernière. De notables améliorations s'y font remarquer; il y a chez quelques-uns des progrès, et chez tous des efforts, pour répondre au but de l'institution et au vœu de l'Académie.

M. MURAT.

M. Murat a pris pour sujet de son tableau de cinquième année les *Lamentations de Jérémie;* et ce sujet lui a fourni une grande page, qui témoigne d'un progrès remarquable. Il y a de l'intelligence dans la scène; l'ensemble de la disposition est large et ample; et l'effet, généralement bien senti, est surtout satisfaisant dans la partie droite du tableau. On se plaît encore à dire que la figure de Jérémie est bien conçue, qu'elle a bien l'importance qu'elle doit avoir, et que la tête est d'un beau caractère. Mais ce tableau, où l'Académie a reconnu avec plaisir une amélioration sensible dans le talent de l'auteur, eût gagné beaucoup à une exécution plus vigoureuse.

M. PILS.

M. Pils devait, pour son travail de quatrième année, la copie d'un tableau ou d'une fresque d'un grand maître; il a fait choix de la fresque d'Andrea del Sarto, dans le cloître de l'*Annunziata*, à Florence, dont le sujet est la *Mort de Philippe Benizzi*. Il n'y a rien à dire sur ce choix de l'artiste; mais il y aurait beaucoup d'observations à faire sur son travail, s'il n'était trop évident que l'auteur, alors atteint de la fièvre, ne jouissait pas de toutes ses facultés, quand il exécutait cette copie. On doit donc

se borner à dire qu'on n'y reconnaît pas le caractère du maître. L'esquisse de M. Pils, qui a pour sujet *les Prisonniers athéniens récitant les tragédies d'Euripide*, témoigne de l'état de santé plus favorable où se trouvait l'artiste en l'exécutant. Le choix du sujet est digne d'éloges; la disposition générale est satisfaisante et d'un bon goût d'ajustement, et les trois figures principales rappellent bien le style antique. Mais il y a, dans d'autres figures, une disposition de lignes qui n'est pas heureuse; et quant à la couleur, on y trouve à redire trop de crudité dans les tons.

M. HÉBERT.

M. Hébert, qui avait donné lieu, dans ses deux précédents envois, à des reproches graves sur le ton noir et lourd de sa peinture, a évidemment tenu compte des avis de l'Académie, en cherchant à peindre autrement. C'est sans doute une intention louable; mais il est fâcheux qu'elle n'ait pas été suivie d'un meilleur résultat. On voit que M. Hébert cherche à se faire une manière, au lieu de consulter son propre sentiment; c'est surtout en cela qu'il se trompe; et c'est aussi ce qui fait que sa peinture n'offre pas l'étude qu'on voudrait y trouver. Son tableau ne manque pourtant pas d'un certain charme; la composition en est agréable, et il y a de la grâce dans le dessin. Mais le modelé des figures est tout a fait dépourvu de fermeté, et l'effet général manque de la vigueur nécessaire. Que M. Hébert se livre franchement à ses inspirations, et qu'il apporte à ses travaux toute l'étude dont il est capable, sans se préoccuper de peindre de telle ou de telle manière; c'est le meilleur conseil que puisse lui donner l'Académie.

M. Hébert a envoyé, en outre de ses obligations, *une étude de paysage*, où l'on aime d'autant plus à louer la qualité et la force du ton, que le défaut contraire a été remarqué dans le tableau. Mais, après ce témoignage de sa satisfaction que l'Académie accorde avec plaisir à M. Hébert, elle lui doit un avertissement nécessaire; c'est qu'en n'envoyant pas l'*esquisse* qui lui était prescrite pour son travail de troisième année, et en envoyant un *paysage* qu'on ne lui demandait pas, il a manqué aux obligations qu'il avait à remplir. Nous l'avons déjà dit, et nous le répétons à l'occasion de M. Hébert, les pensionnaires ne sont pas libres de ne prendre dans les règlements que ce qui leur convient, pour ne faire que ce qui leur plaît; et puisqu'ils restent toujours maîtres de choisir, pour leurs études, les sujets qui s'accordent avec la nature de leur talent, c'est une raison de plus pour eux d'exécuter fidèlement les travaux que l'Académie leur demande, afin d'être chaque année en état de juger de leurs progrès dans la voie qui leur est tracée.

M. BRISSET.

M. Brisset a fait preuve d'un progrès remarquable dans sa figure d'étude, dont il a voulu faire un sujet héroïque, *Troïle tué par Achille sous les murs de Troie*. Cette figure est bien composée; le jet en est heureux, et d'un style vraiment historique, quoiqu'il y ait des incorrections dans les jambes, et qu'on dût exiger plus d'étude dans les mains. Du reste, le dessin est d'un bon caractère; le torse est bien peint, la tête est d'un bon choix, et le fond est bien composé, et d'un effet pittoresque qui s'ajuste bien avec la figure.

M. LEBOUY.

M. Lebouy, pour sa première année, devait une *figure peinte d'après nature et de grandeur naturelle*; au lieu de cela, il a envoyé un petit tableau de deux figures représentant un sujet grec, dont l'idée lui a été fournie par des vers d'André Chénier. M. Lebouy, qui est à son premier essai, eût mieux fait de se conformer aux règlements, et, puisqu'il voulait traiter un sujet grec, il eût mieux fait aussi de puiser ce sujet à la source même, plutôt que dans les poesies d'André Chénier. C'est là, nous le disons à regret, une double faute, que ne rachète pas suffisamment le mérite du tableau de M. Lebouy. La composition accuse le défaut d'expérience; le dessin manque d'étude, et la couleur de lumière. Il y a pourtant dans ce tableau une certaine naïveté de style, et un ensemble qui ne laisse pas d'être satisfaisant. On sent que l'artiste cherche la simplicité; et c'est une tendance que l'Académie ne peut qu'encourager, surtout si, en se livrant à un sentiment vrai, qui est toujours assuré de plaire, le jeune artiste sait y joindre l'intelligence qui dispose, et l'étude qui réalise les conceptions du peintre.

M. LANOUE.

M. Lanoue a envoyé un paysage dont le site est pris du parc de *la Riccia*. Ce qu'il y a de bien dans les lignes de ce paysage est fidèlement imité de la nature. Mais c'est malheureusement là tout l'éloge que comporte le travail de M. Lanoue. Ce tableau manque d'air et de lumière; la couleur en est sans transparence, et l'effet général monotone et noir.

SCULPTURE.

L'envoi de la sculpture a trompé, sous plusieurs rapports, les espérances de l'Académie. Il y manque des travaux qui devaient en faire partie; et c'est, il faut bien le dire, aux artistes eux-mêmes, autant qu'aux circonstances, que la faute doit en être imputée.

M. CHAMBARD.

M. Chambard a envoyé la figure en marbre qui est le travail demandé au sculpteur pour sa cinquième année; cette figure représente *Oreste poursuivi par les Furies*. Le choix de ce sujet ne semble pas heureux, attendu qu'un Oreste, dans la situation dont il

s'agit, peut difficilement être conçu isolément des Furies qui le poursuivent. Mais, en admettant cette donnée, on trouve que la figure de M. Chambard manque du mouvement et de l'expression qu'elle devrait offrir. Son attitude est presque toute de réminiscence, sans que cette réminiscence ait ici le mérite d'un type bien approprié au sujet. Quant à l'exécution, on regrette d'avoir à dire qu'elle ne rachète pas le défaut de la composition ; le rendu des formes est trop conventionnel ; on n'y sent pas assez l'étude de la nature ; rien ne vit, rien ne palpite dans cette figure, où toutes les passions de l'âme, où toutes les fibres du corps devraient pourtant être en jeu. Cette absence d'étude et de vérité se fait remarquer jusque dans la draperie, dont le travail est tout de pratique. La sévérité de ces observations est encore justifiée par l'état où se trouve cette statue, qui n'est pas terminée. C'est un tort grave pour l'artiste, arrivé au terme de sa pension, qui devait la couronner par un ouvrage achevé : mais ce peut être aussi pour la figure une espérance d'amélioration.

M. VILAIN.

L'envoi de M. Vilain, qui devait se composer du modèle d'une *figure de sa composition, de grandeur naturelle*, et d'une *esquisse*, se trouve réduit à l'*esquisse*, parce que la *figure*, dont le sujet est *Hébé*, se trouve actuellement sous les points pour être exécutée en marbre. L'Académie n'a donc eu, à son grand regret, de jugement à porter que sur l'*esquisse*, qui représente l'*empereur Commode aux jeux du Cirque*. Mais cette composition, où le personnage principal, caché en partie derrière l'animal et mal posé, est si malheureuse, et elle est traitée d'une manière si défectueuse, dans une proportion qui rend encore plus sensibles les défauts de l'exécution, que l'Académie est restée sous l'impression entière de ce regret.

M. GRUYÈRE.

M. Gruyère avait à remplir, à son choix, deux obligations différentes pour son travail de troisième année. Malheureusement la fièvre dont il a souffert pendant quatre mois ne lui a permis de remplir ni l'une ni l'autre de ces obligations ; et l'Académie est réduite à se consoler de cette fâcheuse lacune, par l'espérance que l'artiste réparera l'année prochaine le tort involontaire de celle-ci.

M. DIÉBOLT.

M. Diébolt, qui s'est trouvé à peu près dans la même situation, n'a pu satisfaire non plus à son devoir de première année, qui consiste en une *copie en marbre d'une statue antique*, au choix de l'artiste. L'exposition a donc été totalement privée cette année des travaux de deux de nos pensionnaires sculpteurs; et, sans vouloir ajouter au chagrin qu'ont dû éprouver ces deux artistes de manquer ainsi à leurs obligations, l'Académie ne peut s'empêcher de remarquer que la fièvre, qui n'a jamais manqué d'exercer sa fâcheuse influence à l'École de Rome, n'y a jamais produit tant de lacunes dans les travaux des pensionnaires. Serait-ce donc que l'amour de l'art, qui rendait précédemment nos artistes plus forts contre la maladie, perdrait aujourd'hui de son énergie, et que la passion de l'étude tendrait à s'affaiblir dans son sanctuaire même ? Espérons que cette inquiétude, que nous nous permettons à peine d'exprimer, sera démentie par l'envoi de l'année prochaine.

M. GODDE.

M. Godde a envoyé, pour son travail de première année, la copie en marbre du *Mars assis* de la *Villa Ludovisi*. On doit louer chez ce pensionnaire l'intelligence et le zèle dont il a fait preuve en choisissant, pour sujet de sa copie, une aussi belle figure, et en exécutant ce travail important et difficile avec tout le soin qu'on pouvait y désirer. L'original est bien rendu dans la copie de M. Godde ; et c'est un beau monument de plus dont s'enrichiront nos collections publiques.

ARCHITECTURE.

L'Académie, qui n'a le plus souvent qu'à se féliciter du zèle et de l'activité de nos pensionnaires architectes, se trouve malheureusement dans le cas d'exprimer les mêmes regrets qu'au sujet de deux de nos sculpteurs. L'envoi de l'architecture est réduit aux seuls travaux de MM. Lefuel et Guénepin, et encore ces travaux sont-ils incomplets. Ce fâcheux état de choses s'explique, en partie, par les mêmes causes qui ont été déjà signalées, en partie, par des circonstances indépendantes de la volonté de nos pensionnaires. Ainsi M. Paccard, resté malade six mois de l'année, et obligé de se transporter à Naples pour essayer de s'y rétablir, n'est que trop excusable de n'avoir pu se livrer à aucun travail. M. Uchard, qui s'occupe de la *Restauration du temple de Mars vengeur*, n'a pu obtenir à temps les permissions nécessaires pour dessiner dans l'intérieur du couvent de femmes qui occupe la presque totalité de l'édifice antique; et l'Académie, informée des difficultés suscitées à l'artiste, avait consenti à ce que cette restauration d'un des plus beaux monuments de l'antiquité romaine, qui répondra sans doute au mérite des travaux déjà exécutés par M. Uchard, fût jointe à son envoi de l'année prochaine. Mais M. Ballu, qui n'a envoyé aucun travail, et qui n'a pu alléguer aucune excuse légitime, mérite d'autant plus le blâme de l'Académie, que le premier envoi de ce pensionnaire lui avait valu des éloges, qui, malgré quelques restrictions, semblaient renfermer autant d'espérances pour l'avenir.

M. LEFUEL.

M. Lefuel, qui s'était engagé l'année dernière à

livrer cette année l'ensemble de ses études sur les restes d'édifices antiques situés au pied du Capitole, comprises en vingt dessins, n'a rempli qu'en partie cet engagement, car il n'est parvenu à l'Académie que quinze de ces dessins, lesquels, considérés isolément, sont loin encore de représenter la totalité des monuments que M. Lefuel s'était proposé de faire connaître. Mais d'ailleurs on doit dire que par le nombre, autant que par le mérite de ces dessins, l'artiste a satisfait, et au delà, à ses obligations de pensionnaire. L'Académie a trouvé que les dessins de M. Lefuel étaient faits avec un soin remarquable, et que toutes les parties en étaient bien étudiées et bien développées. Elle a seulement regretté que l'auteur ne se fût pas attaché davantage à donner à la sculpture antique le caractère propre à chaque monument. Dans les dessins de M. Lefuel, tout semble de la même époque, et tout est rendu avec sécheresse, sauf un dessin modelé au crayon, et représentant *l'état actuel des fragments du temple de la Concorde*, que l'Académie se plaît à signaler, comme un exemple de ce que M. Lefuel est capable de produire dans le sentiment vrai de l'architecture antique.

M. GUÉNEPIN.

M. Guénepin, que plusieurs causes différentes, connues de l'Académie, avaient empêché, l'année derniere, de livrer sa *Restauration des Thermes de Titus*, n'a pu se trouver encore cette année en mesure de terminer ce grand travail, qui lui a coûté des fouilles considérables, et qui a déjà valu à l'histoire de l'art des découvertes importantes. L'Académie doit donc s'abstenir de porter un jugement sur une *Restauration* qui n'est encore qu'à l'état d'étude; mais d'après les éléments du travail de M. Guénepin qu'elle a eus à sa disposition, c'est un devoir pour elle de reconnaître qu'ils offrent un grand intérêt pour l'art, et d'exprimer le vœu que ce pensionnaire termine bientôt, aussi complétement qu'il est capable de le faire, une *Restauration* qui ajoutera un grand monument de plus à la science.

Pour l'accomplissement de ses devoirs de cinquième année, ce même pensionnaire a présenté un *projet d'Hôtel pour les invalides de la marine*. Le programme est bien conçu et d'accord avec les usages de la France; le projet même est bien disposé, et il montre dans son auteur une connaissance approfondie des monuments de l'Italie. Mais on remarque que plusieurs parties manquent d'étude, et qu'elles ne sont pas accompagnées des développements de construction exigés par les règlements.

GRAVURE.

Nous avons encore à signaler cette année la circonstance dont nous nous plaignions l'année dernière; c'est que la gravure manque dans l'envoi de la gravure. C'est sans doute un rare avantage pour de jeunes graveurs, que d'avoir à produire d'après les grands maîtres des dessins qui deviennent autant d'études utiles dans le présent et fécondes pour l'avenir; mais il ne faut pourtant pas que le dessin leur fasse négliger la gravure; et c'est avec peine que l'Académie se voit, pour la seconde fois, obligée de rappeler nos pensionnaires à l'accomplissement de ce premier de leurs devoirs, qui est aussi le premier de leurs intérêts.

M. POLLET.

M. Pollet, qui devait indemniser l'exposition de cette année de l'absence de ses travaux à celle de l'année dernière, et qui a été autorisé à ne faire tirer d'épreuve de sa planche aujourd'hui terminée qu'à son retour à Paris, a cru satisfaire d'une autre manière à ses obligations, en envoyant de nombreux dessins, qui ne lui étaient pas demandés. L'Académie n'a point à apprécier des travaux exécutés dans le seul intérêt de l'artiste, et sans doute avec tout le talent qu'il possède en ce genre. Mais elle doit infliger publiquement à M. Pollet le blâme qu'il avait déjà encouru l'année dernière, et dont elle avait contenu l'expression, dans une espérance qui a été trompée. M. Pollet, tout occupé des dessins qu'il faisait à Florence, n'a pu revenir à Rome assez à temps pour y terminer le seul dessin auquel il fût tenu, celui qu'il doit graver dans le cours de ses quatrième et cinquième années de pension. Ainsi, M. Pollet n'a rien fait pour l'Académie, quoiqu'il ait beaucoup travaillé pour lui-même; et cette conduite, tout à fait contraire au but de l'institution, mérite d'être sévèrement blâmée.

M. SAINT-EVE.

M. Saint-Eve, qui s'est trouvé arrêté par une cause supérieure à sa volonté dans l'exécution du dessin du *portrait* qu'il avait choisi d'abord, celui d'Andre Doria, par Holbein, et qui s'est vu obligé de choisir plus tard un autre portrait, celui d'Andrea del Sarto, n'a pu terminer ce dessin dont il s'occupe actuellement. Nous ne lui ferons donc pas de reproche de ce léger retard, d'autant plus que nous trouvons beaucoup à louer dans le dessin qu'il a exécuté d'après la *Madone* d'Andrea del Sarto, de la galerie de Florence. Ce dessin est fait avec beaucoup de soin et d'exactitude, et le caractère du maître y est généralement bien rendu. Les têtes des saints rappellent bien l'original; les draperies sont traitées avec souplesse; et, sauf quelques légères imperfections de détail, c'est un dessin très-remarquable, et qui fait augurer une belle gravure.

M. VAUTHIER.

M. Vauthier, qui n'avait pas cru pouvoir avancer assez le travail de sa médaille pour la soumettre au jugement de l'Académie, et qui ne voulait cependant pas laisser passer une année sans donner quelque

preuve de travail, a envoyé une figure de bas-relief, et plus tard il a fait parvenir à l'Académie sa médaille, non encore terminée.

M. Vauthier a eu l'intention de représenter *la Douleur pleurant sur la terre*. On ne comprend pas trop quelle a été la pensée de l'artiste, et l'on pourrait dire que l'allégorie n'est pas heureuse, en ce qu'elle manque de sens et de caractère. Mais, sans s'arrêter à cette observation, on ne peut s'empêcher de trouver que la figure de M. Vauthier manque tout à fait d'étude dans le nu, comme dans la draperie, et que le défaut de plan s'y fait partout sentir.

Quant à la médaille, dont la composition a déjà obtenu, d'après le bas-relief, l'approbation de l'Académie, on regrette qu'elle n'ait pas gagné davantage à l'exécution. Mais il est vrai que cette médaille n'étant pas encore terminée, il y a lieu d'espérer, d'après le soin apporté dans certaines parties, que les imperfections qui s'y remarquent disparaîtront sous la main de l'auteur.

MUSIQUE.

L'envoi de la musique se compose uniquement, comme celui de l'année dernière, des travaux de MM. Gounod et Bazin. M. Maillard, dont la santé a été gravement altérée dans le courant de cette année, n'a pu encore fournir un premier essai de ses études à Rome.

M. Gounod a soumis à l'examen de l'Académie un hymne en français, avec *solo* et *chœurs* et avec *accompagnement d'orchestre*. Cette composition est originale dans sa marche et dans sa forme; le choix des idées s'accorde avec la couleur mystique des paroles; les voix sont bien disposées, et l'orchestre, bien écrit, renferme de bons effets.

M. Bazin a composé plusieurs morceaux italiens, de caractères différents, qui ne sont pas tous exempts de reproches. Le style en est diffus et empreint d'une certaine banalité de formes, que M. Bazin saura sans doute éviter à l'avenir. Nous en avons pour garants les fragments de l'ode de Manzzoni, *la Pentecosta*, qui se distinguent par un style réellement élevé et par une excellente disposition de voix.

En terminant cet examen, dont il n'a pas tenu à l'Académie de rendre l'expression moins sévère, c'est plus que jamais un devoir pour elle de rappeler nos jeunes pensionnaires à l'accomplissement de leurs obligations envers l'État et envers eux-mêmes; car jamais l'acquittement de cette dette doublement sacrée ne fut plus nécessaire et plus méritoire. Dans l'état où se trouvent aujourd'hui les arts, livrés à toute l'indépendance des goûts individuels, sans autorité généralement reconnue, sans principes généralement admis, l'école de Rome, instituée pour servir d'asile aux études fortes et sérieuses, est la principale ressource qui nous reste pour combattre cette fâcheuse direction, ou plutôt cette absence de direction, qui se fait sentir dans le domaine des arts. C'est à Rome, dans cette *Villa Médicis*, riche de tant de souvenirs, en présence de tant de beaux monuments de l'antiquité et de chefs-d'œuvre des arts modernes, que des talents, déjà éprouvés par les luttes de l'école et toujours éclairés par les conseils de l'Académie, doivent tendre sans cesse à se perfectionner par l'étude du vrai et du beau; c'est là qu'ils doivent, en s'isolant de toute vue mondaine, de toute pensée mercantile, se fortifier, par la contemplation des grands modèles de l'art, contre la séduction des succès faciles, contre l'exemple des renommées trompeuses; c'est là, enfin, qu'ils doivent conserver ce feu sacré de l'inspiration, qui ne jette, dans le mouvement d'une société dominée par les intérêts matériels, que de faibles et passagères lueurs, mais qui, toujours entretenu dans ce grand sanctuaire de Rome, au sein du recueillement et de l'étude, continuera de briller encore de tout l'éclat qu'il a répandu sur la France.

Et après ces conseils inspirés par l'intérêt que nous portons à nos pensionnaires de Rome, qu'il me soit permis d'adresser aux jeunes talents que nous allons couronner des paroles dictées par le même sentiment. Il y a aujourd'hui précisément un siècle que Vien, le régénérateur de l'école française, obtint le grand prix de peinture qui le conduisit à Rome. Nous savons, par son tableau qui orne notre galerie, quel était alors l'état de la peinture en France, et nous savons aussi, par les travaux qu'il exécuta durant un séjour de près de sept années à Rome, quelles idées nouvelles il en rapporta. Tout le fruit de son expérience se résume dans un élève plus grand que son maître, mais devenu grand lui-même à l'exemple de son maître et à la même école; car c'est à Rome, où il était arrivé pensionnaire et où il retrouvait Vien pour directeur, que David acheva de former son talent par les leçons de son maître et par l'étude des chefs-d'œuvre qu'il avait sous les yeux. Jeunes artistes, qui allez bientôt aussi vous trouver dans cette grande école, ayez toujours présents les exemples que je viens de vous rappeler. Marchez d'un pas ferme dans la voie ouverte il y a un siècle par Vien et illustrée plus tard par David; marchez-y les yeux toujours fixés sur le vrai but de l'art, qui est d'élever l'âme par de nobles images, et qui ne peut s'atteindre que par l'étude de la nature, choisie avec intelligence et rendue avec vérité; marchez-y, je le répète, avec une juste confiance en vous-mêmes, avec votre sentiment propre, soutenu et fécondé par toute la puissance du travail; et soyez sûrs d'y trouver, pour vous-mêmes, au terme de vos constants efforts, une gloire nouvelle ajoutée à toutes celles qui vous y ont précédés.

RAOUL-ROCHETTE,

Secrétaire perpétuel de l'Académie.

UN COMBAT NAVAL.

PEINE *la générale* a-t-elle retenti sur le pont et dans les batteries, chacun se rend au poste indiqué par le rôle de combat; les cloisons des appartements des batteries sont démontées, les *sabords* ouverts, les *refouloirs* disposés à côté des pièces, les palans de côté et de retraite mis en place; les hommes de la manœuvre s'arment de fusils qui leur donnent un emploi actif dans les moments d'inaction; les soutes à poudre sont ouvertes; les *manches*, conduits en drap ou en toile qui servent à y envoyer les *gargoussiers*, étuis en cuir où l'on renferme la gargousse de serge remplie de poudre, sont mises en place; la pompe à incendie est montée sur le pont et placée à l'abri d'un mât du côté où l'on ne doit pas combattre; les gabiers montent dans la hune les *pierriers*, les *espingoles*, les mousquetons, les grenades qui leur serviront dans le combat; ils *doublent* les manœuvres importantes; de minces cordages serpentant sur les étais sont destinés à en empêcher la chute s'ils sont coupés par les boulets ennemis; les *grappins* d'abordage, munis de leurs chaînes, sont suspendus au bout des vergues, la barre en fer du gouvernail est placée dans la première batterie; elle est prête à remplacer la barre ordinaire située à l'étage inférieur dans l'entrepont; on monte de la cale un supplément de boulets; les embarcations sont mises à la mer si le temps le permet; un pavillon français est hissé à la tête de chaque mât; les malades, les blessés, dont l'asile ordinaire est à l'avant de la deuxième batterie, sont descendus dans la cale à eau; on a vu souvent des hommes dangereusement malades, dans des rencontres de navires suspects, se rendre à leur poste d'où il était impossible de les arracher; un enthousiasme incroyable se révèle souvent au milieu de ces belliqueux préparatifs. Les officiers se rendent à leur poste munis de leurs armes; cinq minutes à peine se sont écoulées, et un roulement répété par les tambours de chaque batterie annonce que tout est prêt et que l'on peut commencer le feu; le commandant, suivi de son second, passe l'inspection de tous les postes et se rend sur la dunette où est sa place de combat; l'embouchure d'un énorme porte-voix, dont le pavillon sonore débouche dans la batterie basse, s'élève jusqu'à sa hauteur; l'ennemi est supposé s'approcher: *Pointez à six encablures!* crie fortement le grand porte-voix; les chefs de chaque batterie font exécuter ce pointage!

Feu de batterie! A ce commandement, l'officier de la première batterie répond: *Première batterie, feu!* Seize pièces de trente ont tonné à la fois et lancé dans l'espace leur ouragan de fer; aussitôt les chargeurs se jettent à la bouche des canons qui viennent de reculer et les gorgent de nouveau de poudre et de fer; la commotion terrible de la deuxième batterie qui tire à son tour ne les inter-

rompt pas un instant! La troisième batterie, les caronades des *gaillards*, n'ont pas fait feu, que déjà la batterie basse est prête à recommencer. Le feu continue ainsi par demi-batterie, par section ou à volonté; l'ennemi se rapproche, les officiers de batterie règlent constamment le pointage et l'élévation des mires. Leur devoir, au milieu du tumulte du combat, du spectacle affreux des morts et des blessés, est de rester sans cesse calmes, attentifs à renforcer les postes dégarnis, à vérifier le pointage, à encourager les canonniers, à parer à tous les événements. Les tambours battent le rappel sur le pont; c'est le signal de faire monter en haut le renfort de mousqueterie; un servant de chaque pièce se détache, saisit son fusil accroché aux *baux* au-dessus du canon, et se réunit au peloton que forment tous ceux de la même batterie, et un élève de marine les conduit en hâte sur le pont; ils se répandent en tirailleurs, sur la chaloupe, sur la dunette, sur le gaillard d'avant, et commencent un feu nourri; cependant les batteries ont continué le leur. Tout à coup, la cloche est tintée avec précipitation... le feu est à bord! Un canonnier de chaque pièce saisit le seau de cuir et se porte au lieu de l'incendie. Là chacun a son poste; ceux-ci doivent former la chaîne pour fournir de l'eau en abondance, ceux-là font agir les pompes, d'autres doivent les diriger. Au milieu de ce tumulte, le silence doit régner; c'est assez pour troubler l'ordre du fracas de l'artillerie, du bruit des apparaux, des cris des blessés; ceux-ci sont descendus par les panneaux jusqu'à la cale dans des fauteuils ou des lits suspendus nommés *cadres;* c'est l'ombre sanglante de ce brillant tableau; mais la fumée, l'odeur enivrante de la poudre dérobent ce triste spectacle, ou ne font qu'exciter davantage la mâle fureur des combattants.

Tout à coup les clairons sonnent : *En haut les pelotons d'abordage!* L'ennemi n'a pas craint d'accepter ce genre de combat, si favorable à notre valeureuse nation; l'élite des hommes de la manœuvre, deux canonniers par pièce saisissent les pistolets, les sabres, les haches, les poignards d'abordage suspendus à leur portée, et s'élancent sur le pont par toutes les écoutilles à la fois! L'équipage des canons est réduit à trois ou quatre hommes; mais leurs forces sont décuplées dans ce paroxysme de la crise, et d'ailleurs il faut faire la partie belle aux camarades qui vont, la poitrine nue, s'élancer sur le pont de l'ennemi. Ceux-ci s'accrochent aux cordages, sautent dans les haubans; du haut des hunes, des vergues, les gabiers font pleuvoir les grenades sur les gaillards de l'ennemi; la mousqueterie redouble, les grappins sont lancés, les deux navires se lient ensemble. Une dernière fois les canons vomissent la mitraille; puis les clairons appellent les secondes troupes d'abordage : tous accourent au soutien des combattants déjà engagés, conduits par le reste des officiers; c'est le dernier enjeu, la dernière réserve, et que *Dieu protége la France!* Car le courage, l'habileté, la vaillance succombent alors que la Providence l'a décidé dans ses impénétrables décrets.

Tel est le résultat définitif, l'acte suprême de l'existence d'un vaisseau de guerre; les nombreux ateliers de l'arsenal, les traditions de l'art de construire, le courage des rudes enfants de la mer, les idées d'honneur et de gloire, la science de la navigation, tout ce faisceau d'efforts physiques et intellectuels se résume dans la puissance destructive de la machine qu'ils ont créée et qu'ils animent; le philosophe peut gémir lorsqu'il voit l'espèce humaine employer pour de futiles querelles ou dans le but immoral de l'asservissement des peuples le fruit de tant de travaux; mais lorsque toute cette séve, tout ce sang, tout cet or sont dépensés pour une sainte cause, pour la défense des opprimés, pour le soutien des droits impérissables de l'humanité, pour la conquête de la liberté des mers, le spectacle devient à ses yeux aussi grandiose et sublime qu'il paraissait d'abord terrible et impie. Noble mission dont la France donne depuis longtemps l'exemple aux autres peuples, et qui la décore d'une gloire plus solide, de lauriers plus durables que ceux qui couronnent des succès injustes et passagers!

EUGÈNE PACINI.

CHEVY-CHACE.

II.

Il y avait parmi les Écossais
Un chevalier qui vit tomber Douglas,
Et qui jura de le venger
Sur le comte Percy.

On l'appelait sir Hugues Montgomery.
Tenant sa lance en arrêt,
Monté sur un coursier fongueux,
Il se jeta à travers la mêlée.

Il se fit jour sans crainte
Au milieu des archers anglais
Et plongea sa lance
Dans le corps du comte Percy.

Le coup fatal fut porté
Avec tant de force et d'énergie,
Que la lance passait de plus d'une vergue
De l'autre côté du corps.

Ainsi périrent ces gentilshommes,
Dont rien n'abattait la bravoure.
Un archer anglais s'aperçut
Que le noble comte était tué.

Il avait à la main un arc
Fait du bois le plus solide;
Il prit une flèche à pointe dure,
D'une vergue de longueur.

A knight amongst the Scotts there was,
Which saw Erle Douglas dye,
Who streight in wrath did vow revenge
Upon the Erle Percy:

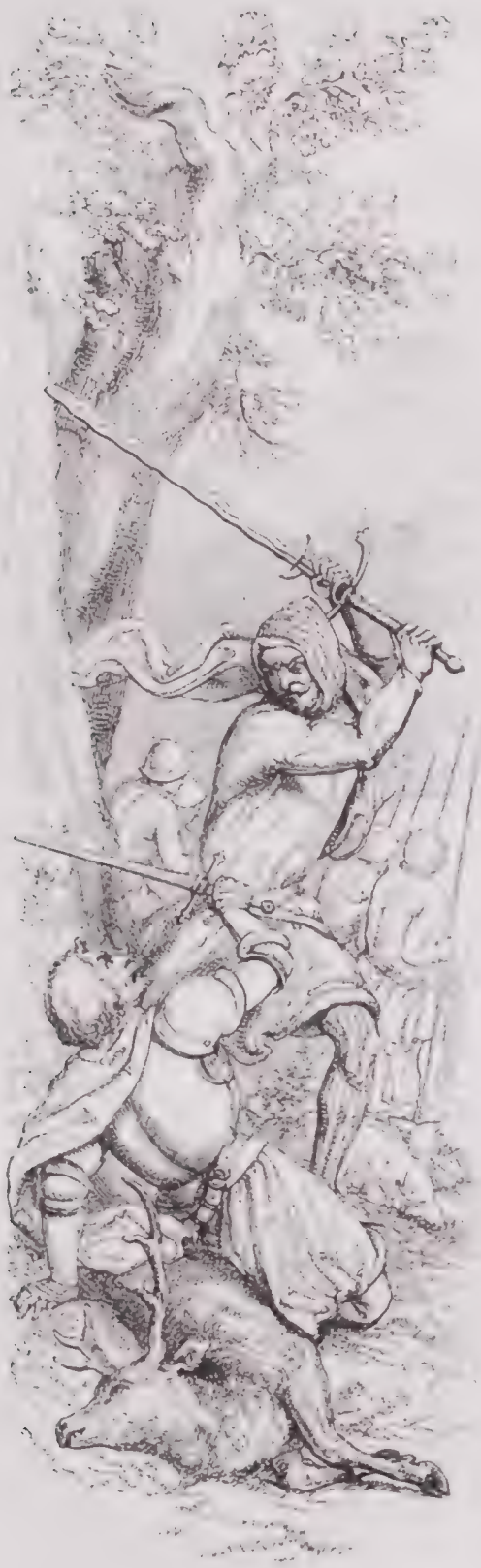
Sir Hugh Mountgomery was he call'd,
Who, with a spere full bright,
Well-mounted on a gallant steed,
Ran fiercely trough the fight;

And past the English archers all,
Without a dread or feare;
And through Erle Percy's body then
He thrust his hatefull spere;

With such vehement force and might
He did his body gore,
The staff rang through the other side
A large cloth-yard, and more.

So thus did both these nobles dye,
Whose courage none could staine:
An English archer then perceiv'd
The noble erle was slaine;

He had a bow bent in his hand,
Made of a trusty tree;
An arrow of a cloth-yard long
To the hard head haled he:



Il la dirigea avec tant de justesse
Contre sir Hugues Montgomery,
Que la grise plume d'oie qui la garnissait
Fut teinte du sang du chevalier.

La bataille dura depuis le point du jour
Jusqu'au coucher du soleil;
Elle était à peine terminée
Lorsque la cloche du soir sonna.

Avec le comte Percy furent tués
Sir John d'Egerton,
Sir Robert Ratcliff, sir George,
Et sir James, le hardi baron.

Et, avec sir George et sir James,
Tous deux chevaliers de renom,
Périt le bon sir Ralph Raby.
Dont les prouesses sont célèbres

Je pense avec douleur que Witherington
Dut également succomber.
Lorsque ses jambes furent coupées en deux.
Il s'agenouilla, et combattit à genoux.

Du côté du comte Douglas furent tués
Sir Hugues Montgomery,
Sir Charles Murray, qui, dans les mêlées,
Ne reculait jamais d'une semelle;

Ainsi que le fils de sa sœur,
Sir Murray de Ratcliff;
L'honorable sir David Lamb
Ne put être sauvé.

Et le lord Maxwel pareillement
Mourut avec le comte Douglas.
De deux mille lances écossaises
Il en échappa à peine cinquante-cinq.

Against sir Hugh Mountgomery
So right the shaft he sett;
The grey goose wing that was thereon
In his hearts bloode was wett.

This fight did last from breake of day,
Till setting of the sunne;
For when they rung the evening-bell,
The battel scarce was done.

With stout Erle Percy, there was slaine
Sir John of Egerton,
Sir Robert Ratcliff, and sir John
Sir James, that bold barron.

And with sir George and stout sir James,
Both knights of good account,
Good sir Ralph Raby there was slaine,
Whose prowesse did surmount.

For Witherington my heart is woe,
That ever he slaine shold be:
For when his legs were hewn in two
He knelt and fought on his knee.

And with Erle Douglas, there was slaine
Sir Hugh Mountgomery,
Sir Charles Murray, that from the feeld
One foote wold never flee.

Sir Charles Murray of Ratcliff, too,
His sisters sonne was hee;
Sir David Lamb, so well esteem'd,
But saved he cold not bee.

And the lord Maxwell in like case
Did with Erle Douglas dye:
Of twenty hundred Scottish speres,
Scarce fifty-five did flye.

De quinze cents Anglais,
Cinquante-trois seulement rentrèrent chez eux :
Le reste périt à Chevy-Chace,
Sous les arbres verts des bois.

Le lendemain, plusieurs veuves accoururent
Pour pleurer leurs maris ;
Elles baignèrent de larmes les blessures,
Mais tout secours était inutile.

Elles emportèrent avec elles
Les cadavres couverts de sang :
Elles embrassèrent mille fois les morts
Avant qu'ils fussent déposés en terre.

On vint apprendre au roi d'Écosse,
A Eddenborrow où il tenait sa cour,
Que le brave comte Douglas
Avait été percé d'une flèche.

« Malheur ! s'écria le roi Jacques,
L'Ecosse entière peut attester
Que je n'ai plus de capitaine
Digne de lui être comparé. »

On porta aussi promptement
Au roi Henri la nouvelle
Que Percy de Northumberland
Avait été tué à Chevy-Chace.

« Que Dieu soit avec lui ! dit notre roi ;
Il est mort glorieusement ;
Mais je compte avoir en mon royaume
Cinq cents chevaliers qui le valent.

« Toutefois l'Écosse ni les Écossais
Ne se vanteront de l'impunité.
Je saurai tirer vengeance
De la mort du comte Percy. »

Of fifteen hundred Englishmen,
Went home but fifty-three;
The rest in Chevy-Chace were slaine,
Under the greene woode tree.

Next day did many widdowes come,
Their husbands to bewayle;
They washt their wounds in brinish teares,
But all wold not prevayle.

Their bodyes, bathed in purple blood,
They bore with them away :
They kist them dead a thousand times,
Ere they were cladd in clay.

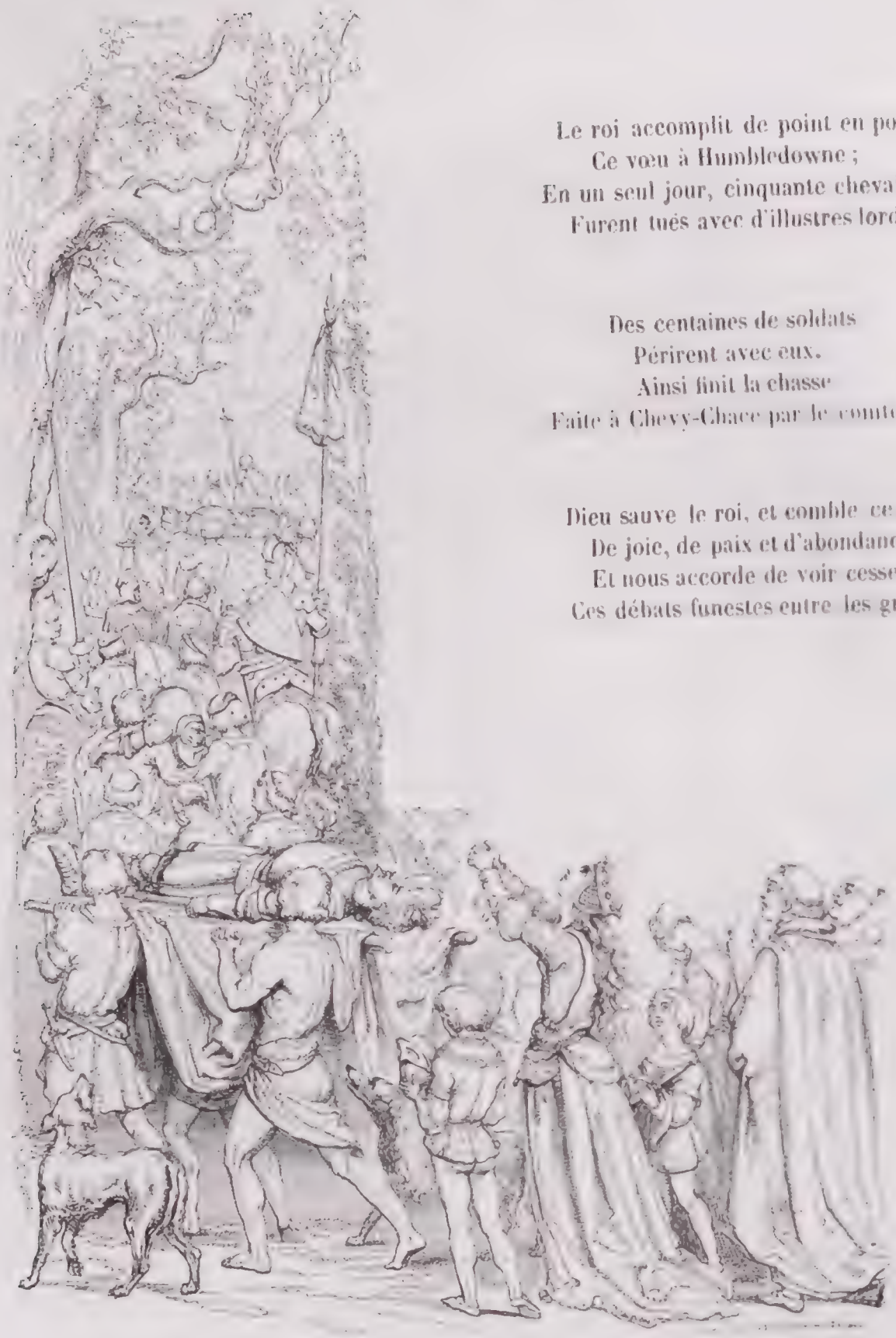
The newes was brought to Eddenborrow,
Where Scottlands king did raigne,
That brave Erle Douglas suddenlye
Was with an arrow slaine :

'O heavy newes', King James did say,
'Scottland can witnesse bee,
I have not any-captaine more
Of such account as hee.'

Like tydings to King Henry came,
Within as short a space,
That Percy of Northumberland
Whas slaine in Chevy-Chace :

'Now God be with him, 'said our king,
'Sith't will noe better bee ;
I trust I have, within my realme,
Five hundred as good as hee :

Yett shall not Scotts nor Scottland say,
But I will vengeance take :
I 'll be revenged on them all,
For brave Erle Percy's sake".



Le roi accomplit de point en point
Ce vœu à Humbledowne ;
En un seul jour, cinquante chevaliers
Furent tués avec d'illustres lords

Des centaines de soldats
Périrent avec eux.
Ainsi finit la chasse
Faite à Chevy-Chace par le comte Percy

Dieu sauve le roi, et comble ce pays
De joie, de paix et d'abondance,
Et nous accorde de voir cesser
Ces débats funestes entre les grands

This vow full well the king perform'd
After, at Humbledowne;
In one day, fifty knights were slayne,
With lords of high renowne :

And of the rest, of small account,
Did many hundreds dye.
Thus endeth the hunting of Chevy-Chace,
Made by the Erle Percy.

God save the king, and bless this land
With plentye, joy, and peace;
And grant, henceforth, that foule debate
'Twixt noblemen may cease.

DE LA PEINTURE ANTIQUE.

III.

Les artistes grecs n'ont jamais procédé que par types, c'est-à-dire d'après un exemplaire abstrait de la beauté que tel personnage devait avoir. Les types variaient selon les personnages; mais le type une fois établi, on devait s'y tenir. Il y avait le type de l'Hercule, de l'Apollon, de Jupiter, des deux Vénus, de Pallas, de Bacchus, du Silène, des faunes, et successivement de toutes les divinités. Il y avait le type d'Homère, d'Achille et de tous les héros de l'Iliade. Loin de transporter dans les œuvres d'art ce que les modernes ont appelé le caractère individuel, les anciens tendaient au contraire à le faire disparaître. De là cette beauté de raison qu'ils appelaient beauté idéale.

« Pensez-vous, » disait la plus éclatante personnification du génie grec, « qu'un peintre dût être ré-« puté moins habile, si, après avoir peint un homme « parfaitement beau et accompli dans toutes ses « parties, il ne pouvait en faire voir un semblable « parmi les hommes vivants? Non, par Jupiter! »

Ce passage de Platon nous explique toute la théorie des Grecs. On a souvent cité encore l'exemple de Zeuxis, qui, ayant à peindre une Hélène, choisit cinq des plus belles vierges de Crotone.

Les grands sculpteurs appliquaient à la sculpture, à l'art vivant, les mêmes règles de symétrie invariable qu'ils appliquaient à l'architecture, l'art inanimé. Ils avaient des proportions fixées pour le corps humain comme pour des colonnes; ils appelaient ces règles des canons. Chaque sculpteur avait ses canons; il n'en transmettait les formules à ses élèves qu'après de longues épreuves.

De tous les sculpteurs anciens, Phidias a voulu le plus sincèrement imiter la nature, non pas dans son Jupiter Olympien, mais dans ses frises du Parthénon. Lorsqu'on examine la procession panathénaïque, on y remarque une grande variété de gestes et d'attitudes; mais tous les hommes n'y sont qu'un même homme, tous les visages qu'un même visage.

Cependant s'il existe dans la nature une loi de ressemblance, il existe aussi une loi de diversité qui veut que vingt hommes soient vingt hommes différents d'âme comme de figure. Les anciens ignoraient ce que nous nommons le caractère, l'individualité, aussi bien dans leurs drames que dans leurs arts plastiques; mais de tous les arts plastiques, celui qui s'accommode le mieux à ces violations des lois de la nature, à cette monotonie des types, surtout lorsqu'il s'allie à des monuments, celui qui exige même souvent cette monotonie, c'est l'art de la sculpture. Ainsi l'antiquité a pu produire des chefs-d'œuvre en statuaire, en n'étant ni passionnée, ni vraie, ni variée.

Nous ne voulons pas faire ici une critique puérile des anciens, intenter un procès à ces immortels aïeux au profit d'aïeux plus récents. Laissons les grands artistes de tous les temps, ces grandes manifestations de la pensée divine se reconnaître, s'expliquer mutuellement, et se donner le baiser fraternel sur les splendides péristyles de leur apothéose. Il n'existe point d'antagonisme, de rivalité, entre les époques d'art, mais une chaîne continue qui lie le passé au passé, le passé au présent. Nous serions indigne de jamais comprendre le beau, si nous ne sentions pas les véritables magnificences de l'art antique. Nous essayons seulement de le caractériser. Nous ne repoussons pas l'idéal des anciens, nous essayons de l'expliquer, et nous montrerons ailleurs que cette notion de l'idéal fut modifiée par les modernes.

Ainsi l'art grec a principalement recherché la

beauté de la forme; il n'a donné à ses figures qu'une expression solennelle, mais froide; ces qualités suffisaient à la statuaire; elles étaient essentiellement insuffisantes pour la peinture.

Une des causes les plus puissantes qui ont dû éloigner les Grecs de l'expression, surtout en peinture, c'est le choix même des sujets. Les œuvres d'art ne sont grandes et ne deviennent sublimes que par l'idée à laquelle, directement ou indirectement, elles se rattachent. Voilà pourquoi les époques religieuses produisent le plus de chefs-d'œuvre.

La sculpture avait le monopole du culte; elle en symbolisa toute la partie élevée. La peinture fut réduite à ramasser toutes les inspirations licencieuses qui se trouvent abondamment semées dans les théogonies anciennes. De là ce nombre prodigieux de peintures pornographiques qui se trouvaient répandues partout, jusque sur la coupe, pour échauffer les passions des convives. Ces peintures exaltaient encore l'imagination de Rome mourante sur sa litière de débauche. Tibère surtout les payait des sommes immenses. Et au fond des cavernes de Capri, dans les fureurs ou les mélancoliques souvenirs de ses orgies, il commentait les peintures avec les vers infâmes de la poëtesse éléphantide.

L'idée de la beauté corporelle disparaissait, il n'en restait plus que la conséquence extrême, la débauche. La civilisation païenne était morte, une autre civilisation était née.

En acceptant l'héritage du monde qui venait de mourir, le christianisme eût volontiers repoussé les monuments de l'art, protestations silencieuses et immobiles de croyances qu'il voulait détruire. Il avait bien pu s'assimiler la portion la plus importante de la philosophie grecque, il en avait retiré les idées vitales pour se les incorporer; mais par aucune espèce de transformations et de compromis, il ne pouvait admettre ni la pensée, ni la forme de l'art antique, trop intimement unie au culte païen, trop radicalement hostile à ses propres dogmes. S'il avait répudié l'architecture du temple, à plus forte raison devait-il répudier la statuaire et la peinture.

Dans son essence, et surtout au principe, le christianisme répugnait aux idées de beauté corporelle qui avaient constitué toute l'éthologie ancienne. Par une étrange réaction, pour la première et pour l'unique fois dans le monde, il faut bien l'espérer, la laideur se trouve mise au-dessus de la beauté; elle fut sanctionnée comme une gloire devant Dieu, à tel point que l'on mit en question chez les anciens Pères de l'Église si le Christ était beau, et il fut généralement admis que, pour rendre son expiation plus complète et son humilité plus évidente, il avait dû revêtir les apparences les plus laides de la nature humaine. Si ces idées se fussent perpétuées, jamais l'art chrétien n'eût pu se développer. Aussi qu'arriva-t-il au commencement de l'époque romaine? C'est que la représentation du corps humain dans sa laideur, ce paradoxe systématique de l'art, devint impossible; les premiers artistes chrétiens ne représentèrent point des personnages, mais des symboles. Les compositions pittoresques étaient devenues des allégories; les évangélistes n'étaient personnifiés que par des animaux ou par des fleuves.

Les premiers siècles du christianisme n'eurent que des images acheïropoiètes; les portraits que la crédulité populaire et la légende naissante avaient conservés comme la Véronique et la Vierge de saint Luc. Cependant quelque violente qu'eût été la réaction du christianisme contre les religions antérieures, quelque absolue qu'eût été sa substitution aux anciennes formes, il n'en restait pas moins dans les âmes, au milieu de tous les chefs-d'œuvre de la Grèce, encore debout sur leurs piédestaux, un certain sentiment de beauté. Le génie des Byzantins, fils des Grecs, ne saurait consentir à peindre le Christ couronné d'épines, percé d'un coup de lance, épuisé par les douleurs de l'agonie. Le concile de Constantinople, en 692, résolut la question débattue entre les Pères de l'Église; il reconnut que la figure du fils de Dieu devait être belle : c'était émanciper l'art. Nous avons vu que la statuaire s'est développée la première en Grèce, qu'elle était devenue la forme d'art la plus importante, jusqu'à imposer ses propres lois à la peinture. Dans le christianisme, au contraire, les conditions de supériorité d'un art sur un autre art sont entièrement changées. La statuaire se trouve dominée par la peinture qui la précède; elle oublie ses propres lois, et dans la profusion de statues et de sculptures entassées extérieurement et intérieurement sur les murs de toutes les cathédrales, on voit dominer l'élément pittoresque sur l'élément sculptural. Les portes de Ghiberti, à Florence, sont composées comme des tableaux avec des groupes et deux ou trois plans de profondeur.

Le paganisme convenait à la statuaire, le christianisme à la peinture. Au lieu des dieux isolés les uns des autres, jeunes, radieux, vivant dans les conditions humaines d'un éternel repos, le christianisme inaugure dans l'histoire une religion une, dramatique, souvent surnaturelle, où l'action ne peut toujours se localiser dans un lieu précis. L'Évangile semble avoir été fait pour la peinture, et les deux plus magnifiques sujets du christianisme, la Passion et le jugement dernier, ne peuvent être traités que par la peinture.

L'Évangile avait l'avantage d'être à la fois une action et une doctrine; la peinture y trouvait des sujets certains, connus de tous, et qui avaient exigé le concours de plusieurs personnages. Ces faits se rattachaient à une seule vie, celle du Christ, à un même dogme, celui du christianisme. Ils étaient divins puisqu'ils racontaient le passage de Dieu sur la terre, en même temps ils se passaient au milieu des hommes vivant de cette vie, et réveillaient en nous des émotions humaines.

Ensuite l'Evangile était pour l'art un livre inépuisable. La peinture y prenait toutes les inspirations, la vieillesse, l'enfance, la virginale maternité de Marie, tous les âges de la vie s'y trouvaient représentés, ainsi que tous les sentiments de l'âme.

Le drame animé de l'Évangile contraignit l'artiste à chercher l'expression beaucoup plus que la forme. Jamais le sculpteur le plus savant ne pourra obtenir des statues ni des bas-reliefs cette harmonieuse diversité de groupes, cette expression profonde, ces détails inappréciables, cette poésie vague de la lumière et de la nature, que les ressources seules de la peinture peuvent donner. La statuaire est depourvue du regard, ce foyer où rayonne toute passion humaine.

A proprement parler, les progrès de l'art chrétien sont dans le visage, sanctuaire de l'expression. C'est là qu'il a fait passer son génie tout entier. Tous les mouvements les plus rapides de l'âme, du sourire intérieur, la résignation du martyre, l'expression du mourant, il les a tous écrits avec une miraculeuse inspiration.

Le problème que s'était posé le christianisme était en art autrement difficile que celui posé par l'antiquité dans tous les progrès de l'art; en effet, ce qui change le moins est l'expression des têtes. L'école d'Égine n'est guère plus avancée sous ce rapport que l'école égyptienne, et l'école de Phidias que celle d'Égine.

Ce fut donc un avantage pour l'art chrétien que, par suite des idées nouvelles et l'influence des régions septentrionales, les peintres ne pussent représenter que des figures vêtues. Cette nécessité contraignit l'artiste à reporter toute son attention sur les têtes. Le nu, presque indispensable à la statuaire, l'est beaucoup moins à la peinture; les étoffes, au contraire, sont utiles à cette dernière pour obtenir des harmonies plus riches et plus savantes ; des tableaux composés uniquement de figures nues seraient monotones.

Un dernier avantage enfin de la peinture et de la peinture chrétienne est d'avoir donné à chaque personnage une physionomie et un caractère individuels. L'antiquité procédait par types, par catégories; le bas-relief et la sculpture pouvaient se prêter à ces conventions abstraites; l'esprit n'est pas trop choqué de ne retrouver dans la procession panathénaïque qu'un même visage, qu'une seule femme et qu'un seul homme dans différentes attitudes. Mais la peinture veut être plus vivante, plus concrète; le christianisme est la religion de l'individu et non plus de la cité. On ne vit donc plus dans les tableaux le même personnage répété, mais on y vit la même diversité que dans la nature.

En nous résumant, nous pouvons juger les caractères principaux de la peinture antique par les documents qui nous sont restés ; nous pouvons en conclure que la peinture, pour tout ce qui la distingue de la sculpture, pour ce qui constitue sa nationalité en quelque sorte, n'a pas existé chez les anciens, qu'elle a été inférieure à la statuaire, engendrée et dominée par elle, en un mot, que l'art ancien a été purement et simplement sculptural, tandis que l'art chrétien a été purement et simplement pittoresque.

EUGÈNE PELLETAN.

MICHEL-ANGE (*).

En ce siècle d'amour, de gloire, de folie,
Il allait à travers les monts de l'Italie,
Humiliant l'orgueil de ces monarques nains,
Prenant pour piédestal Rome ou les Apennins,
Dormant sur l'édredon, sur la paille ou sous l'arbre,
De sa main épuisant les carrières de marbre,
Et Promethée ou Dieu, de son souffle puissant,
Donnant la vie aux blocs, ciselés en passant.
Oh! qui peut la compter la sublime phalange
Des dieux et des héros créés par Michel-Ange!
Fils d'un ciseau divin, et chefs-d'œuvre semés
De son prodigue doigt sur les sillons aimés!

Un jour, c'est à Florence où son prince l'appelle,
Qu'il entre, et de ses blocs il peuple une chapelle;
Il sculpte des tombeaux, pleins de noms émouvants,
Il inhume les morts sous des marbres vivants,
Et pose par-dessus, comme une sentinelle,
Un guerrier épanchant sa pensée éternelle.

Une autre fois, sortant des monts italiens,
Il vient à Rome, il entre à Saint-Pierre ès liens.
A l'heure où, dans la nef, le prêtre évangélise,
Et cisèle un géant digne de cette église,
Le Sauveur des Hébreux, tel que le dessina
Le doigt même de Dieu sur l'ombre du Sina,
Moïse! le poëte au front couvert de flammes,
Tel qu'il passait la mer avec six cent mille âmes,
Tel qu'entouré d'éclairs, le tonnerre grondant,
Face à face avec Dieu, sous le buisson ardent,
Père et législateur de son peuple d'élite,
Il recevait du ciel le code israélite;
Tel que par les déserts, et les monts ennemis,
Il entraînait les siens vers les jardins promis!

Un autre jour, le roi de l'Église romaine,
Intronisant les arts dans son pieux domaine,
Lui dit. « Je te fais peintre, ô superbe sculpteur!
Géant, redresse-toi de toute ta hauteur;
Evoque Josaphat, divin archange! appelle
Les générations dans ma sainte chapelle;
Peins ce jour formidable où les jours finiront,
Où Dieu fera tomber le soleil de son front. »
En écoutant ces mots, Michel-Ange s'incline;
Le souffle de David, la muse sibylline,
Ont embrasé le cœur de l'artiste géant:
Il trempe, pour tirer son œuvre du néant,
Dans le feu de l'enfer, et dans l'eau du Cocyte,
Son pinceau furieux qui tue et ressuscite;
Il évoque l'enfer avec tous ses remords,
Les générations des vivants et des morts,
Les squelettes, sortis, en traînant le suaire,
Des entrailles du monde, invisible ossuaire;
Il anime, et remplit ce tableau souverain
Du fracas solennel des trompettes d'airain.

Puis, sous le ciel romain, aux teintes éclatantes,
Comme sur le Thabor, il va planter trois tentes:
Il prend le Panthéon, et d'un vol triomphant
Il le lance dans l'air comme un ballon d'enfant,
Et le laisse tomber sur la sublime pierre
Qui brille sous la nue au sommet de Saint-Pierre,
La montagne de marbre et d'or qu'il cisela
Lorsque le Vatican à ses pieds s'ébranla.
Il monte au Capitole, et là, sa voix puissante
Rappelle de l'exil l'architecture absente,
Et prépare au pontife en tunique de lin
Le sol où triompha le dieu capitolin.
Aux Thermes de Titus, l'œuvre faite, il s'élance,
Et s'indigne, pensif, de ce morne silence
Qui régnait sur ce mont, où criait autrefois
Le peuple, ce lion aux cinq cent mille voix,
Lorsque, sous l'étendard de la Louve latine,
Il saluait Titus, vainqueur en Palestine:
Michel-Ange recueille, éparses dans ces lieux,
Ces pierres qu'outragea le Romain oublieux,
Et faisant aux païens de glorieux échanges,
Bâtit, grâce à Titus, Notre-Dame des Anges.

Puis, ayant fait, dans Rome où sa gloire avait lui,
Ses trois tentes, pour Dieu, pour Virgile et pour lui,
Et quand il ne vit plus, regardant en arrière,
Ni chef-d'œuvre incomplet, ni marbre à la carrière
Il mourut, souriant du haut du ciel romain,
A son peuple de marbre échappé de sa main.

MÉRY.

(*) Ces vers ont été improvisés dans un album, sur ce sujet donné.

Physionomie Parisienne.

l'Etude.

Bougne del

à l'âge de huit ans.

EXPOSITION DE FLORENCE.

L'EXPOSITION annuelle des Beaux-Arts de Florence vient de s'ouvrir et de se fermer. Elle ne dure qu'une semaine. Dans ce coup d'œil rapide qu'il est donné au public florentin et aux étrangers de jeter sur les productions des artistes modernes, il est plus facile qu'à Paris de comprendre la marche de l'art et les tendances de l'école. Tout est réuni à la fois: travaux des maîtres et concours des élèves pour les prix, dans tous les genres; la peinture, la sculpture, la gravure, et jusqu'à des copies exécutées d'après quelques-uns des chefs-d'œuvre que renferme l'Italie, c'est-à-dire les résultats, les efforts, les espérances, la pente du goût et les allures du style, voilà l'ensemble sur lequel on peut établir son jugement. Partout, il est bien rare de trouver dans les œuvres d'art ce qui devrait y être : la forme atteignant la poésie à force d'élévation et de noblesse, ou le sentiment parvenant à la beauté à force d'entraînement et de puissance. Trop souvent on a fait des arts ce qu'on a fait des lettres et de toutes choses, une sorte de délassement mis à la portée de tous les caprices. Même en Italie, les arts ont quitté leur trône, et l'on dirait aujourd'hui qu'ils peuvent tout chanter et tout peindre. Encore si le style et l'exécution rehaussaient le choix des sujets! mais non. Au lieu de relever à leur taille ces pensées indignes, ils se sont abaissés vers elles, et alors qu'ils veulent atteindre à de plus nobles objets, ils les rabaissent seulement à eux, oubliant sans remords la gloire de leur passé. C'est là, pour ceux qui comprennent ce que l'âme devrait puiser à ces sources fécondes, une douleur véritable. A Florence surtout, on la ressent vivement. De toutes parts on est environné de ravissants objets; les hommes et la nature y ont comme rivalisé d'élégance et de beauté. Musées, églises, palais, quelquefois même les rues et jusques aux carrefours, offrent à l'admiration des œuvres qu'on croirait dues seulement à une heureuse nature, tant l'art qui les a faites belles s'est complu à s'y cacher. On respire un air de poésie et d'élégance qui pénètre intimement, qui instruit par ses jouissances, qui les consacre en les faisant servir à élever les âmes, et qui alors exige de l'amour passionné qu'on leur porte le devoir de se montrer sévère.

Comment donc, vis-à-vis les productions contemporaines, oublier tout à coup tous ces chefs-d'œuvre et se contenter du médiocre? Les artistes de Florence, certes, sont moins libres que d'autres de s'écarter du beau. On doit leur demander compte de tant de gloires; ils succèdent, eux, à des hommes devenus sacrés pour l'art; ils les continuent. Et quand, au lieu de talent, au lieu même du sentiment douloureux de leur faiblesse que trahiraient des efforts estimables mais impuissants, on leur voit l'audacieuse prétention de faire faire aux beaux-arts des progrès nouveaux, peut-on se souvenir assez peu de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, de Giotto, de

Jean de Fiesole, des Lippi, de Ghirlandaïo, pour étouffer en soi un sentiment d'irritation qui porte à la pitié, au mépris même ?

L'exposition de peinture réunit tous les genres : la peinture sacrée, la peinture historique, les sujets anecdotiques, les paysages. Mais qu'attendre d'une école où les traditions sont perdues, sans que rien de neuf ni de beau ne les remplace ; où plusieurs même regardent les chefs-d'œuvre avec l'espoir de s'élever plus haut, accusant ainsi la grandeur de leur décadence? A tant de talent, de génie, de beauté, ont succédé une faiblesse sans nom, un oubli complet même du convenable, une ignorance déplorable de cette grâce, de cette élégance que les Florentins ont consacrées dans leurs monuments et leurs galeries. Faut-il donc s'appesantir sur l'examen de chacun de ces tableaux oublieux de leur origine? Dans la peinture sérieuse, les figures n'ont ni intention, ni exécution, ni grandeur; l'invention est nulle, les accessoires sont sans goût ou complétement négligés; la nature, à la copier seulement, offrirait de plus beaux modèles. Ces fonds de tableaux si aimés dans les maîtres, tout empreints de la nature florentine, sont abandonnés pour de malheureuses fantaisies aussi loin de la réalité que du style. La sauvage rudesse des peintres byzantins accuse au moins la force et la grandeur; mais ici cette facilité monstrueuse, avide d'éloges, sans pensée, sans science, ne mérite que l'indifférence et le dédain.

Peut-être l'esprit peut-il trouver à louer ce désir des Florentins de nos jours d'ajouter à la gloire de leurs pères de nouvelles réputations que, dans leur égarement, ils n'hésitent pas à couronner. Mais de ce besoin d'admirer, du besoin aussi que tout artiste a de louanges, ne se fait-il pas un compromis d'indulgence et de laisser-aller plus funeste aux arts que l'apathie de l'ignorance ?

M. Bezzuoli, l'un des professeurs de l'Académie, a exposé cette année deux tableaux religieux. L'un représente une *Vierge et l'enfant Jésus*, l'autre *le Christ et la Samaritaine*. Tous les regrets qu'inspire trop souvent aujourd'hui le spectacle de la peinture moderne à Florence sont éveillés à la fois par ces tableaux, où une certaine facilité ne saurait compenser l'absence des hautes qualités que l'on pourrait exiger d'une pareille réputation. M. Bezzuoli a exposé en outre trois portraits de femmes et d'enfants. — Ils méritent moins de reproches, mais ne méritent pas les éloges qu'on aimerait pouvoir leur donner. M. Michel-Ange Buonarotti, petit-neveu de Michel-Ange, héritier seulement d'un nom presque impossible à porter, a exposé un tableau représentant *le Désespoir d'une famille grecque à la vue des ruines du Missolonghi*. M. Buonarotti est aussi professeur de l'Académie. Il lui faut de tels titres pour que le regard s'arrête un instant sur une production aussi complétement dénuée de mérite.

M. Martellini, autre professeur de l'Académie, a découvert au public, peu de jours avant l'ouverture de l'exposition, une fresque exécutée par lui au-dessus de l'une des portes de l'hôpital degl' Innocenti, sur la charmante place de l'Annonciade. Le peintre y a représenté *Notre-Seigneur appelant à lui les petits enfants*. On sait tout ce qu'il faut de grandeur et de sévérité à une peinture monumentale. Etait-il donc possible, dans le triste abaissement où est tombée l'école florentine, d'espérer une œuvre qui répondît à ces nobles nécessités? Celle de M. Martellini n'y a malheureusement pas répondu.

Une *Vierge avec l'enfant Jésus*, exécutés par M. Marini, qui vient d'être nommé, pour ce tableau, professeur de l'Académie, a fait dans l'exposition un frappant contraste avec les peintures contemporaines. Celle-ci, pleine de sentiment et de douceur, paraît un lointain reflet de l'ancien génie florentin. La pose de l'enfant Jésus, qui caresse d'une main le menton de la Vierge, la façon delicate dont le soutient sa mère, le regard qu'elle plonge dans les yeux de son fils, l'ajustement, le paysage, l'architecture qui l'encadre (bien qu'impossible), les quelques fleurs dont la présence rappelle une idée de parfum, tout cela fait de ce tableau une œuvre vraiment louable. « Voilà qui fait penser à prier Dieu, » disait, à coté de nous, une paysanne. Le mot est juste, et nous le répétons de grand cœur sans y mêler d'autres éloges. Ce tableau, du reste, a obtenu un grand succès près du public, et l'on doit souhaiter qu'il ramène les artistes à de meilleures voies.

L'histoire de M. Marini est touchante. Modeste et à peine connu, il a passé sa vie à restaurer de vieilles peintures. C'est lui qui découvrit, il y a quelques années, dans une chapelle du Bargello, le portrait charmant de Dante jeune. Un Français, qui se lia avec lui, devina ce que le peintre méconnaissait lui-même et lui fit obtenir, à tout risque, la commande d'une *Madone avec l'enfant Jésus*. Ce tableau, exposé il y a peu de mois à Florence, réussit à surprendre et à fixer le public. Une seconde *Madone* fut demandée au peintre, et c'est elle qui a obtenu les honneurs de l'exposition dernière. L'exécution de cette peinture est sans doute un peu faible et trahit l'inexpérience; le modelé en est mou et le dessin même manque d'une certaine fermeté qui ajouterait encore à la grâce. Mais ces défauts, qui diminuent le talent du peintre, ne font pas obstacle au développement de ses qualités. Son sentiment vraiment exquis sait se faire jour et passer, par l'émotion qu'il cause, jusque dans l'esprit du spectateur. M. Marini n'est plus jeune; il a dépassé cinquante ans. Pourtant l'amour vrai et tout désintéressé qu'il porte à son art, ses efforts, ses progrès déjà sensibles font espérer de lui mieux encore qu'il n'a fait. Combien il est à regretter que l'artiste ait dû si longtemps attendre le regard qui le devina et qui a décidé ses tentatives!

Un peintre français, M. Stürler, recommandable par des travaux déjà connus, a exposé deux sujets saints : *l'Incrédulité de saint Thomas* et *le Christ dans la vallée de Gethsemani*. Ce qui paraît surtout distinguer le talent de cet artiste, c'est le sentiment dans l'invention. Dans le premier de ces deux tableaux, le Christ, présentant à saint Thomas sa poitrine ouverte et sa main gauche transpercée, indique du bras droit une inscription qui porte ces mots : *Beati qui non viderunt et crediderunt*. Saint Thomas paraît confondu de ce muet reproche. Il semble qu'il ne s'attendait pas à ce que ses doutes pussent être coupables ; et, malgré la rudesse un peu exagérée de ses traits, cette figure, d'un bon geste et bien drapée, annonce dans son auteur un vrai mérite. De l'autre côté du Christ, un saint Jean à genoux représente la Foi et complète le sens très-intelligible de cette composition. Autour de ces trois figures principales sont groupés les apôtres. Cette peinture est inachevée. L'auteur a voulu y sacrifier beaucoup à la pensée, et peut-être a-t-il trop négligé la couleur et la forme. Sans doute, en terminant son œuvre, il en fera disparaître les faiblesses et la rendra, nous l'espérons, plus parfaite.

Dans le second tableau, M. Stürler a représenté le Christ, la tête baissée et le calice en main, marchant accablé vers le spectateur en s'éloignant du lieu solitaire où il vient de prier, tandis que derrière lui un ange, encore engagé entre les montagnes arides, s'envole en pleurant et tenant un rameau d'olivier ; il porte la paix au ciel et laisse la douleur au fils de Dieu. Cette pensée encore est grande et belle. Le paysage est bien composé, mais on pourrait reprocher à M. Stürler trop peu de recherche du beau dans son exécution. Est-il sage aujourd'hui de repousser systématiquement tout ce qu'un art plus avancé nous a transmis de science ? Les anciens maîtres, sans nul doute, ne l'eussent pas négligé à dessein, et c'est toujours, selon nous, chose fâcheuse que de s'imposer à l'avance des théories très-souvent fausses, fussent-elles cherchées dans le plus noble des buts. Ce tableau de M. Stürler est, comme le précédent, encore inachevé.

Un autre artiste français, M. Gendron, a choisi pour sujet de son tableau un épisode de la vieille Florence. C'est *Dante commenté en place publique, vers la fin du quatorzième siècle*. Un personnage, qui pourrait être Boccace, parle du haut d'une chaire à une élégante assemblée d'auditeurs groupés à ses pieds. De jeunes femmes, de jeunes hommes, des moines, des vieillards, chacun dans une pose ingénieuse, prêtent attention à la parole qu'ils sont venus recueillir. Une figure de jeune fille endormie en s'appuyant sur les genoux de sa mère, quelques têtes d'une intention rêveuse, un goût distingué dans l'ensemble de la composition, et déjà de la sobriété (peut-être encore insuffisante) dans la recherche du pittoresque, ont fait de ce tableau l'un des plus attrayants et des plus loués de l'exposition, une œuvre digne de remarque. M. Gendron paraît être dans une bonne voie et comprendre cette élégance de haut goût qu'inspire Florence. Nous l'engagerions seulement à s'efforcer de perfectionner son exécution, qui semble parfois en désharmonie avec sa pensée et le choix même du sujet.

Un *Renaud dans les jardins d'Armide* et *la Mort du général florentin Ferruccio* (ce dernier tableau peint par M. Pollastrini) ne sont pas sans quelque talent. Mais les défauts de l'école pèsent sur ces artistes. Il faut qu'ils cherchent à s'inspirer à des sources meilleures pour développer le germe qu'ils semblent porter en eux.

Quelques paysages peints par M. Paneraï méritent l'attention. Il exécute finement et sait inspirer le désir de se transporter au milieu des sites qu'il représente.

Un peintre saxon, M. Haugh, a exposé une *Vue de la campagne de Rome vers l'extrême fin du jour*, qui est empreinte de mélancolie, mais dont l'exécution manque de délicatesse, et M. Knebel deux aquarelles bien faites représentant, l'une *le Temple de Vesta à Rome*, l'autre *le Temple de la Sibylle à Tivoli*.

M. Levasseur, artiste français, a composé trois dessins, sur des sujets orientaux, qui annoncent beaucoup d'habitude et l'entente, trop facile peut-être, des effets de convention.

On remarque aussi un *Intérieur de la tribune des Offices* traité avec talent.

Le concours de peinture n'offre, même dans les ouvrages des élèves couronnés, ni résultats ni espérances. Celui de composition est plus remarquable ; mais tout est étouffé sous les habitudes d'un enseignement déplorable qui a faussé le goût et peut-être arrêté l'essor de quelques qualités heureuses.

La sculpture est demeurée, en Toscane, supérieure à la peinture. Florence possède Bartolini, artiste éminent, célèbre dans toute l'Europe, mais qui, méconnu dans sa patrie, a vu la France donner l'exemple en accordant à son génie des récompenses trop longtemps attendues. Peut-être M. Bartolini se refuse-t-il à exposer ses travaux par une sorte de vengeance ; peut-être aussi craint-il de les mêler à tant de productions misérables, et dédaigne-t-il d'entrer en concurrence avec d'indignes rivaux. Il serait cependant désirable qu'il apprît au public et aux artistes eux-mêmes, par la vue de ses œuvres, quel est le but qu'il faut chercher. Tout artiste d'un vrai mérite doit à son époque l'exemple de son talent, comme un honnête homme, dans tous les siècles, doit l'exemple de ses vertus. Qu'on instruise le goût public et que, par de justes admirations, on lui inspire de nobles exigences et d'intelligentes sévérités ; les arts ne sont pas faits pour les seuls artistes. Maîtres du goût, ils en doivent les leçons.

N'est-ce pas ainsi que faisaient les Grecs, et, dans les beaux siècles de Florence, les artistes, à force de génie, ne devenaient-ils pas les premiers, les chefs du peuple? Il faut savoir tout tenter pour la gloire, et si, malgré tant d'efforts, le public aveugle se retire de la vérité pour encenser de fausses idoles, les dépositaires du beau n'en doivent pas moins protester et relever leur amour à la hauteur du devoir.

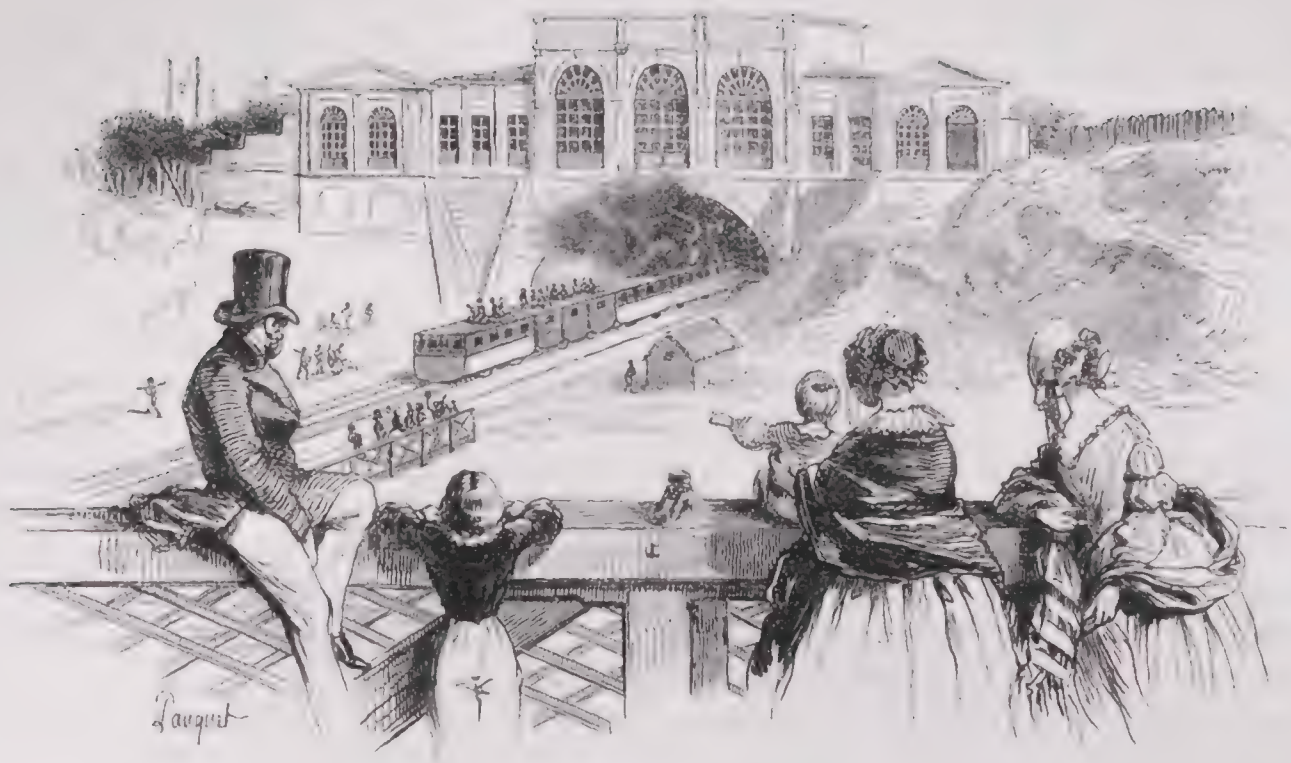
A défaut de Bartolini, un autre sculpteur s'est emparé du succès. M. Dupré, de Sienne, et Italien malgré son nom français, a commencé depuis un an à attirer sur lui l'attention et les louanges. Cette année, il exposait un *Caïn frappé de la réprobation de Dieu*. Cette figure exprime l'effroi et le désespoir. Du bras droit, Caïn voile sa face devant la colère divine; sa bouche entr'ouverte pousse un cri de terreur; son bras gauche se roidit; sa jambe gauche, d'une belle exécution, soutient son corps penché en avant et comme accablé. Le mouvement de l'autre jambe est moins heureux. L'ensemble de la statue annonce un talent énergique, mais auquel l'élévation fait défaut. La tête est sans noblesse, le torse a des maigreurs de forme qui indiquent chez l'artiste trop peu de culte pour l'antiquité; aussi M. Dupré doit-il s'efforcer d'atteindre, par l'étude de l'antique, à plus d'idéalité. Quoi qu'il en soit, même sur une scène plus vaste et entre de plus nombreux concurrents, M. Dupré mériterait et obtiendrait des éloges.

Un élève de Bartolini a montré, dans une figure de la *Lucie* de Dante, des qualités estimables et de belles tendances.

M. Powers, sculpteur américain, a exposé un buste en marbre exécuté avec finesse et fermeté. Un envoi de Rome, représentant un *Jeune pâtre tenant dans ses mains un nid d'oiseaux*, se recommande par la douceur et une certaine grâce qui compensent la maigreur et un peu de pauvreté qu'on remarque dans cette figure.

Aujourd'hui que l'exposition de Florence, par le concours d'étrangers qui se pressent dans cette ville, est devenue une exposition européenne, les artistes florentins chercheront sans doute à se relever des défauts où une indulgence toute de patriotisme et presque de famille les a laissés s'endormir. L'étincelle de l'ancien goût florentin n'est qu'assoupie. Quelques travaux, rares entre les autres, ont trahi le secret de ce feu enfoui plutôt qu'éteint. Le souffle bienfaisant de cette immense publicité qui en secoue les cendres lui rendra, nous l'espérons, avec sa vivacité première, son ancienne chaleur et son éclat.

B. Morelli.



UNE JOURNÉE A VERSAILLES.

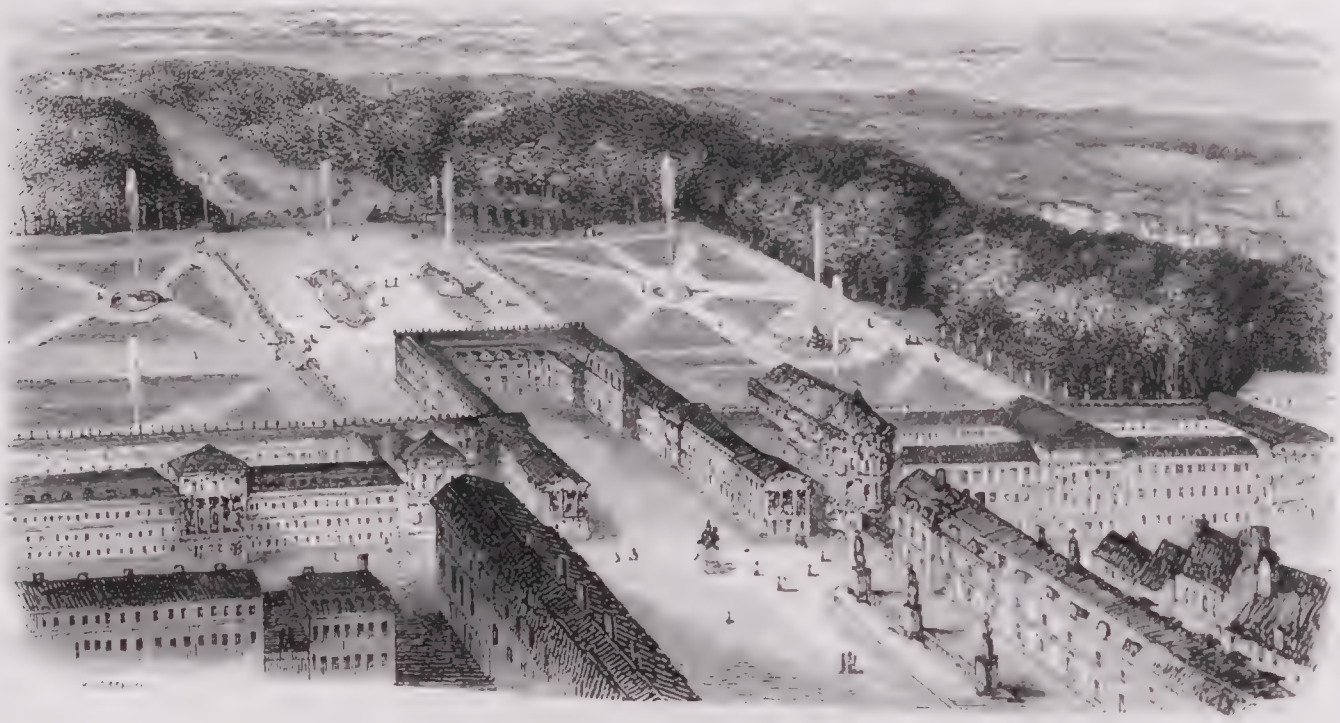
Le dimanche qui suivit la fête de l'*Assomption*, j'étais à Versailles pour voir jouer les grandes eaux.

Dès le matin et de très-bonne heure (le soleil se voilait encore), le bon peuple parisien s'était porté aux abords du chemin de fer. Déjà toutes les voitures du royal voyageur étaient prêtes, le cheval de feu hennissait de toutes ses forces, jetant l'eau et la flamme par ses narines entr'ouvertes ; la raie de fer s'étendait brûlante, des rues de Paris aux jardins de Louis XIV.

Versailles, quelle ville immense et dépeuplée ! Quel était donc ce roi qui remplissait toute cette immensité à lui seul? Quel était donc ce siècle que ce vaste palais suffisait à peine à contenir ? Quelle était cette cour si nombreuse ? Lorsqu'elle se mettait en marche sur ces gazons, les derniers seigneurs du cortége n'avaient pas descendu les premiers gradins, que déjà le roi était au bout du tapis vert !

Ceci est un des miracles de l'histoire, et dans ce monde tout se comprend, excepté les miracles. Un

abîme, que dis-je? deux révolutions séparent le Versailles de 1830 du Versailles de 1681! Que ces vastes demeures seraient étonnées si elles pouvaient se reporter par la pensée et par le souvenir à leurs premiers jours de grandeur, quand il n'y avait à cette place chargée de pierres et de marbres que des chênes séculaires! Henri IV y venait relancer le cerf, Louis XIII quittait les chênes de Saint-Germain pour les bois de Versailles, et quand la nuit le surprenait, le roi couchait dans un cabaret sur la route, ne se doutant guère que non loin de ce modeste abri s'élèverait une maison assez vaste pour contenir le plus grand roi et le plus grand siècle de la France. Enfin, en 1660, le véritable roi du palais de Versailles, celui qui devait élever ces murailles et les peupler d'hôtes de génie, Louis XIV paraît, et à sa voix cet immense chaos fut remplacé par une magnificence pleine d'art et de goût. En vain la nature et la disposition des lieux et l'aridité du terrain semblent mettre autant d'obstacles invincibles aux volontés du jeune monarque; présidé par Louis XIV, un conseil d'hommes de génie se réunit pour élever ces superbes demeures. Mansard élevait les plafonds que Lebrun chargeait de chefs-d'œuvre; le Nôtre disposait les jardins et répandait dans ces terrains arides des fleuves entiers détournés de leur cours naturel par une armée de travailleurs; Girardon et le Puget peuplaient ces rivages, ces bosquets, ces grottes humides, d'une armée de nymphes, de tritons, de satyres, de tous les dieux de la gracieuse mythologie; et quand enfin le palais fut bâti et digne du roi Louis XIV, Colbert, le grand Condé, tous les maîtres du dix-huitième siècle, en prirent possession comme de leur demeure naturelle, et avec eux tous les grands esprits de cette belle époque, les rois de la pensée et de la poésie. Et n'oublions pas d'autres puissances qui voyaient à leurs pieds les rois aussi bien que les poëtes: Henriette d'Angleterre et Mlle de la Vallière, Mme de Montespan et Anne d'Autriche. La poésie et la gloire militaire inaugurèrent le château de Versailles; Louis XIV, le roi de toutes les grâces et de toutes les élégances, le tout-puissant qui avait en lui-même le sentiment de toutes les grandeurs, avait fait de ce palais le seul asile qui fût digne de sa gloire, de ses amours, le seul abri de ses travaux et des sévères préoccupations de sa vieillesse, si chargée de majesté, de tristesse et de résignation. Toute sa vie, sa florissante jeunesse, son âge mûr respecté, son déclin, derniers rayons du soleil, elle s'est écoulée dans ces murs.



Beaux jardins, eaux jaillissantes, marbres, bronzes, vieux orangers chargés de fleurs, vaste pelouse foulée par tant de rois, tant de reines, tant d'ambassadeurs, tant de saints évêques, tant de beautés profanes, royauté d'autrefois qui se peut suivre à la trace dans ces magnifiques jardins, il est impossible de vous saluer de sang-froid! Chaque pas que l'on fait dans ces sombres allées est un souvenir, chaque pas que l'on fait dans ce château funèbre est une élégie. En vain ces murs sont recouverts de toiles nouvelles; en vain sont-ils chargés de bas-reliefs et d'emblèmes; en vain toutes sortes de statues se tiennent debout dans ces galeries splendides.... on respire en ces lieux magnifiques je ne sais quelle senteur de mort qui épouvante. Voici la chambre solennelle dans laquelle devait mourir le roi du grand siècle; rien n'est changé, ou plutôt chaque chose a été remise à sa place: le lit est orné de la draperie brodée par Mme de Maintenon; le portrait de *Madame*, cette noble Henriette d'Angleterre tant pleurée, sourit comme autrefois de son sourire calme et tendre. La balustrade d'or est fermée; sur le prie-

Dieu sont les *Heures* du roi ; le couvre-pied, coupé en deux morceaux, a été retrouvé, une moitié en Allemagne, l'autre moitié en Italie; les deux tableaux, de chaque côté du lit, représentant la *sainte Famille* de Raphaël, une *sainte Cécile* du Dominiquin; le plafond est de Paul Véronèse, il a été pris par l'empereur Napoléon dans la galerie du conseil des Dix. Les portraits au-dessus des portes sont de Van-Dick. Jamais la chambre royale ne fut plus splendide et plus brillante. Si plus loin vous entr'ouvrez cette porte, quelle austère retraite! Là s'agenouillait Louis XIV aux pieds de son confesseur. Quelle vie bien remplie ! quelle vieillesse abreuvée de chagrins ! quelle mort ferme et chrétienne! Dans cet autre appartement, qui a conservé je ne sais quel aspect funèbre malgré ses peintures riantes, expira, non pas sans peine ni sans regrets, le roi du dix-huitième siècle, le roi de Voltaire et de Diderot, le roi Louis XV. Tournez la tête, vous êtes au milieu de ses amours : que de beautés, que de grâces, que d'esprit, que de sourires ! et au bout de ces fêtes, de ces délires, de ces amours.... quel abîme, quel gouffre immense dans lequel il faut tomber !

Ainsi dans ce long voyage à travers les magnificences du vieux palais de Versailles, vous passez du triomphe à la défaite, de la royauté au néant. Ce roi si jeune, si brillant, — adoré plus qu'un Dieu, — le même tout-puissant qui se promenait dans ces jardins magnifiques, au bruit de tant de jets d'eau jaseurs, vous allez le voir étendu sur son lit de mort. De tous ces rois, le dernier, le plus honnête et le meilleur, où le retrouvez-vous? juste ciel ! sous la main du bourreau! — Vanité, vanité !... la ruine est là; on peut remplir de tableaux le palais de Versailles, mais pour lui rendre la vie, c'est impossible. Regardez, regardez ! on dit que cela est l'*Œil-de-bœuf*, l'Œil-de-bœuf, ce salon dans lequel se tenaient respectueux et attentifs tous les hommes du grand siècle. Quel silence funeste après tant de bruits magnifiques ! Où êtes-vous, vous les rois de l'esprit et du génie français, Bossuet, Corneille, la Fontaine, Molière, Despréaux? Partout des emblèmes, des chiffres, des bustes, des tableaux, des ombres, des rêves ! Je suis dans la chapelle, et je demande si le père Bourdaloue, si Massillon, ne vont pas venir, si le roi et si Mme de Maintenon se feront attendre longtemps. Le père Bourdaloue ne viendra pas, Massillon ne viendra pas ; le roi Louis XIV n'est plus, même dans son cercueil de plomb à Saint-Denis ; Mme de Maintenon dort du sommeil éternel ! Et pourtant tout est prêt pour les recevoir. Toutes les magnificences de la chapelle sont rendues à leur éclat primitif. Là brillent encore, comme dans leur nouveauté, les vingt-huit statues de pierre ; le maître-autel est de marbre et de bronze, les murs sont chargés de bas-reliefs ; la tribune du roi et la tribune de Mme de Maintenon ont conservé leurs vitraux entourés de peintures ; la voûte porte encore le beau tableau de Coypel ; enfin sont agenouillés encore aux deux côtés de l'autel, après en avoir été arrachés violemment, Louis XIII et Louis XIV, plaçant la France sous l'invocation de la sainte Vierge. Ah ! comme un seul homme du grand siècle remplirait ce silence, animerait ces solitudes ! comme on croirait alors à cette résurrection !

Mais non, le mouvement, l'éclat, la vie de ces royales demeures ont été remplacés par des statues immobiles, par des tableaux sans noms, par un pêle-mêle brillant de toutes sortes de récits également en deçà et en delà du palais de Louis XIV. C'est que dans ce palais qu'il avait élevé à sa grandeur personnelle, Louis XIV n'avait jamais songé que ce lieu pût jamais abriter une autre majesté que le roi de France. Il avait en lui-même le sentiment des grandeurs de la maison de Bourbon, et il serait mort de douleur s'il eût pu prévoir qu'un jour cette maison royale qui était une des belles œuvres de sa jeunesse — le berceau de ses enfants — serait renversée de fond en comble par un peuple en délire. Non, certes, ce château de Versailles n'était pas destiné à ces ravages ; ces gazons n'avaient pas été semés autour de ces eaux brillantes, pour être foulés par le trépignement populaire ; ces statues n'étaient pas faites pour être brisées sans pitié ; ces vieux arbres dont l'ombre séculaire remplissait le jardin, celui qui les avait plantés de ses mains royales ne se doutait guère qu'ils seraient arrachés comme autant de frêles roseaux. Une fois que la royauté de la France eut été chassée de ces demeures, quand le roi, la reine et M. le dauphin eurent été traînés à Paris pour y mourir, le palais de Versailles aurait dû s'écrouler comme inutile et sans valeur.

Magnifique entre toutes les demeures royales, le château de Versailles avait été disposé tout exprès pour abriter convenablement la royauté française comme la comprenait Louis XIV. De même qu'il disait, *l'Etat, c'est moi*, le maître souverain de tant de millions d'hommes aurait pu dire : Versailles, *c'est tout mon règne*. Tout son règne, en effet, car la vie du roi et la fortune de la France ont été employés à dresser ces murailles, à planter ces jardins, à conduire violemment à cette place stérile ces eaux jaillissantes. Au beau milieu de cette longue suite de pierres taillées avec un ciseau d'or, entouré de tous ses enfants, de tous ses gentilshommes, de tous ses poëtes, de tous ses capitaines, de toutes les beautés de sa cour, le roi menait une vie vraiment royale — représentation infinie de tous les jours, de toutes les heures. A ce lieu, dont la grandeur vous étonne, venaient aboutir tous les bruits du siècle, toutes les émotions des rois, toutes les espérances des peuples. Là était le centre de toutes choses, de là partaient tous les mouvements de ce grand royaume. Un si long règne dans une si

longue suite de bâtiments royaux! — de si belles amours dans ces riches salons étincelant sous les feux charmants de l'esprit et du génie! — de si belles promenades sous ces arbres pour lesquels Molière composait les plus charmantes scènes de ses comédies! — de si longues chasses dans ces bois que la grande et la petite Écurie remplissaient de leurs magnificences! — *Le tapis vert!* — et les bosquets qui l'entourent! —et l'Orangerie tout au pied du château! —et la pièce d'eau des Suisses! — et la cour de marbre! — Qui oserait tout décrire? — Qui voudrait tout raconter? Eh! justement ce serait toute l'histoire d'un siècle, toute l'histoire d'une monarchie qui se termine comme commencent les anciens contes des fées : *Il y avait une fois un roi et une reine!*

A cette heure, le palais de Versailles n'est plus qu'un musée. Le roi Louis XIV a été relégué dans quelques-uns de ses salons, dans sa chambre à coucher; ce n'est plus lui seul qui remplit de sa majesté les demeures qu'il s'était faites. Il n'est plus seul : il est entouré de toutes les dynasties, de toutes les royautés, et enfin de toutes les révolutions de la France. Autre part que dans le palais de Versailles, c'est là un pêle-mêle qui ne serait pas sans grandeur. Toutes les époques de la France sont représentées dans cette suite de tableaux dont quelques-uns sont dignes des peintres qui les ont signés, dont le plus grand nombre se ressentent de la hâte et des médiocrités du moment. Les temps fabuleux n'y sont pas oubliés. La France, les Gaulois, les Romains eux-mêmes ont leur place dans cette mêlée; Charlemagne y paraît avec sa dynastie de faibles monarques; tous les commencements, toutes les origines, tous les peuples, on les a peints sur ces murailles étonnées de tant d'anachronismes. Les barons féodaux, les chevaliers des croisades, les pontifes, les ministres, les abbés, tous ont leur place dans cette page immense d'un livre unique sur lequel était écrite la louange unique du roi Louis XIV. — Plus loin, François Ier vous apparaît entouré de son escorte brillante et conduisant par la main ce beau seizième siècle qui n'a pu être vaincu et surpassé que par le siècle suivant. A peine êtes-vous entrés dans la cour d'honneur, que déjà votre attention est excitée. Les premiers qui vous font cortége ce sont les grands hommes de la France, c'est Bayard, c'est du Guesclin, c'est Turenne, c'est Condé, c'est Louis XIV sur son cheval. Arrivés à la cour de marbre, vous saluez de votre premier regard, de vos premiers respects, les rois et les guerriers de la première race, des épitaphes, des cris de guerre, des tombes, des galeries auxquelles le temps n'a pas encore donné cette teinte funèbre que seul le temps peut trouver sur sa palette de cendre et de poussière. Arrêtez-vous, non pas sans l'admirer, devant cette fille des champs : Jeanne d'Arc, guerrière et bergère à la fois, le visage d'une femme, le cœur et le bras d'un héros. C'est le chef-d'œuvre peut-être du musée de Versailles, marbre doublement populaire par le nom de l'héroïne et par le nom du sculpteur.

Une fois que vous avez pris votre parti de tous ces brillants anachronismes, vous n'avez plus qu'à choisir, parmi toutes ces gloires amoncelées à la même place, la gloire qui vous conviendra le plus. Pour peu que vous ayez adopté en fanatique S. M. l'empereur Napoléon, vous pouvez le suivre dans ses appareils si divers, dans ses fortunes si différentes; aujourd'hui couronné par le pape, le lendemain épousant la fille des Césars, puis vaincu et captif, puis sortant de son île et rentrant comme un triomphateur dans son royaume des Cent-Jours, puis abattu une dernière fois et se perdant dans l'infinité de son malheur et de sa gloire. Ce qui devait être beau à voir le jour de l'inauguration du musée, c'était de voir marchant gravement, témoins muets, mais non pas impassibles, ces vieux soldats, ces maréchaux invalides, blessés sur tous les champs de bataille, parcourant d'un pas lassé tout ce musée ou plutôt ce champ de guerre, émus jusqu'aux larmes à l'aspect de leurs anciens triomphes, se cherchant eux-mêmes dans la mêlée, à l'ombre de leurs aigles et de leur empereur; si fiers et si heureux de se retrouver, tenant leur place d'il y a vingt ans dans cette mêlée sans égale de toutes les royautés, de tous les peuples et de tous les principes! Il y en avait, parmi ces vieux héros, qui n'avaient pas marché depuis dix ans et qui se redressaient à cette odeur de poudre à canon, comme fait le paralytique de l'Évangile. Ils revenaient à leurs beaux jours de misère et de bivac; ils revoyaient Toulon se rendant sous le canon dressé par ce petit jeune homme au teint pâle et à l'œil de feu; ils gravissaient les hauteurs du mont Saint-Bernard en traînant les canons; ils descendaient en Italie au milieu de la douce vapeur des orangers et des roses; ils arrivaient en Égypte et dans ces plaines chargées de sable, au pied des Pyramides; ils regardaient en riant ces trois mille années qui les contemplaient avec effroi!

Que de petits drames imperceptibles ont dû se passer ce premier jour, dans le palais de Versailles! Pendant que l'antiquaire déchiffrait avec délices les vieilles inscriptions des vieilles statues, pendant que le soldat de l'empereur marchait au pas de course, à la suite de son empereur, pendant que les hommes politiques se faisaient expliquer les scènes diverses de l'histoire parlementaire, toute remplie de scènes imprévues, d'épouvantes, de meurtres, de résistances, les esprits les plus calmes, ces heureux égoïstes pour qui la gloire des armes n'est qu'un vain bruit, la puissance une force inutile, le courage un glorieux péril, la victoire une folle parure, se perdaient en leurs méditations, à la suite des beaux esprits de la France. Ceux-là disaient tout bas que la

plus belle victoire ne vaut pas un beau poëme, qu'ils donneraient Charlemagne pour Régnier, et les *Capitulaires* pour l'ode à *Du Périer*, de Malherbe. Ils s'arrêtaient de préférence devant les grands maîtres : Rabelais, Montaigne, Corneille, ou bien, plus avancés, ils regardaient avec amour Boileau, Fénélon, Bossuet, Racine; ou bien ils saluaient Montesquieu, Voltaire, Lesage, J. - J. Rousseau. — Noble palais, l'asile de toutes les gloires et de toutes les poésies! Les jeunes gens, dans la première ardeur des belles passions de la jeunesse, ne voyaient dans le palais de Louis XIV que le roi Louis XV, ce beau roi de tant d'esprit, d'insouciance, de sang-froid et de courage! Ils suivaient les traces parfumées du royal amant de Mme de Pompadour; ils ne reculaient même pas devant Mme Dubarry, cette puissance effrontée et charmante ; ils s'extasiaient devant toutes ces beautés efféminées, devant toutes ces grâces un peu apprêtées, devant ces jeunes héros de Fontenoi qui portaient si bien les manchettes et l'épée. Les uns s'étaient faits les partisans de la reine de France, Marie-Antoinette, cette admirable fille de l'Allemagne, reine de tant de courage et de résignation ; les autres, franchissant le dix-septième siècle, proclamaient Diane de Poitiers la belle des belles; il y en avait qui se mettaient à adorer la reine de Navarre; quelques-uns, parmi les historiens goguenards qui composent une école à part, soutenaient que la reine Catherine de Médicis était une reine calomniée, et ils estimaient très-haut l'escadron volant de la reine ; chacun choisissait son roi parmi tant de monarques : celui-ci François Ier, le roi de Bayard ; celui-là Louis XI, l'ami du peuple; cet autre le roi Louis XII, qui en était *le père;* il y en avait qui trouvaient des grâces à ce roi nonchalant et fantasque, Louis XIII ; d'autres se passionnaient pour Henri IV, et lui disaient : *Sire, votre maîtresse est ma reine!* Et enfin, car toutes les royautés de la France sont permises et reconnues avec la plus courageuse loyauté dans le musée de Versailles, quelques-uns, dans leur respectueuse émotion, s'arrêtaient devant le *Retour de Louis XVIII*, devant le *Sacre de Charles X*, devant le portrait de Mme la Dauphine, et il y avait dans leurs regards moins de reproches que de pitié, de respect et d'intérêt.

Voyez-vous cependant — là-bas sous cet horizon verdoyant des grands arbres — tout au bout du tapis vert, plus loin que le canal qui sert de miroir à toutes ces magnificences royales, voyez-vous cette maison d'un si riant aspect? Certes, à côté du Versailles de Louis XIV, le *Petit-Trianon* ne saurait guère attirer l'attention et le respect des hommes... Et pourtant que de charmants souvenirs nous rappellent ce parc si étroit, ces murailles d'une simplicité si charmante! Sur ces gazons qu'elle foulait d'un pied si léger, la reine de France venait oublier les ennuis et l'étiquette de la majesté royale. Une fois au *Petit-Trianon*, cette belle reine se sentait plus heureuse. Elle avait pour tout diadème les fleurs de ses jardins ; elle tenait d'une main joyeuse la houlette légère; elle-même, dans cette laiterie de marbre blanc, elle préparait — avec tant de maladresse adorable — le lait de ses vaches! Pauvre reine! et combien elle a dû regretter — le soleil, les eaux, les fleurs, la crème et les fraises, les moutons et les génisses du *Petit-Trianon!*

Pour moi, il me semble que je la vois encore dans ces beaux lieux doucement éclairés de sa royale beauté ; les oiseaux de la charmille chantent encore la reine de France; les cygnes du bassin la cherchent, effleurant d'une aile timide ces beaux rivages; à son balcon, le soir, quand la lune est voilée par quelque nuage venu de Paris, c'est au balcon du Petit-Trianon que se penche de préférence cette ombre blanche et sacrée! Trianon à côté de Versailles, c'est la guirlande de fleurs déposée sur l'escalier des géants.

Je ne saurais vous dire toute la beauté de cette journée passée au milieu de tant de splendeurs et de ces imposants souvenirs. Je voyais à la fois toutes ces choses, le passé et le temps présent, le palais et les jardins, l'histoire et la poésie, les saintes gloires de l'éloquence chrétienne et les profanes amours; palais, bosquets, fleurs, jardins, bassins de marbre, statues de pierre et de bronze, jets d'eau fantastiques, gerbes brillantes, Apollon et les Muses, toutes les divinités de la Fable, le Satyre qui danse, la Bacchante avinée, la Danaé avide, la Junon superbe et la Latone éplorée, tout passe autour de vous au son d'une musique aérienne; poésie, souvenirs, histoires, le présent et le passé, toutes les choses et surtout tous les hommes qui ont été, immense tourbillon de toutes les choses sublimes et divines..... et vous restez comme écrasé dans une muette contemplation.

Versailles! Versailles! devenu un faubourg de Paris grâce à ces chemins de fer!... Pourquoi la ville est-elle restée déserte? Pourquoi dans ces rues ce profond silence? Pourquoi ces maisons qu'on dirait habitées par des fantômes, ces jardins dans lesquels vous ne retrouvez ni le pas de l'enfant, ni le pas du vieillard? Ah! ces ruines font peur au vulgaire; ces longs souvenirs de l'ancienne monarchie épouvantent même le philosophe. Versailles n'est plus qu'un lieu de passage. — Chacun y veut venir, personne n'y veut rester! Moi-même j'ai été témoin de cette hâte du peuple de Paris à s'enfuir devant tous ces fantômes.

La nuit était loin encore, c'était l'heure où toutes les eaux du jardin étaient lâchées; le soleil était moins ardent, l'arbre plus frais, le gazon plus vert, l'eau plus limpide. Là-bas, tout au bout du lac, où recommencent les murmures mélodieux du rossignol attristé par la foule, par ces allées sablées, dans lesquelles, avec un peu de respect et de pitié, il serait facile de retrouver tant de nobles traces, il me semblait voir toute l'ancienne cour se promener dans son plus magnifique appareil. Ce n'était pas une vision! ils étaient tous là-bas, les uns et les autres, ces rois, ces Condé, ces Turenne, ces Bossuet. Oui, c'était bien la cour du plus grand roi de l'univers. Je voyais tout au loin resplendir l'or des broderies, les couleurs du velours, l'acier des épées; les pierreries des femmes ajoutaient à la blancheur de leurs épaules nues, — les plumes flottaient sur

ces brunes chevelures agitées par le vent du soir! O mon Dieu! faites que je voie l'œil bleu de Mlle de la Vallière, ou le regard altier de Mme de Maintenon; que je sache enfin comment Mme de Sévigné était faite.... Apparition éblouissante! Il me semblait que tous les hommes qui se promenaient dans le palais de Versailles étaient fascinés comme moi, quand tout d'un coup j'ai vu toute cette foule se précipiter, comme fait l'avalanche, hors des jardins. Peuple singulier! il ne veut obéir à personne, et pourtant il a été dompté par cette nécessité d'arriver en toute hâte à l'heure du départ. A chaque instant d'immenses convois partaient, pour revenir et pour repartir avec une charge nouvelle. Plusieurs voyageurs se dirigeaient à pied vers ce bois charmant qui sépare Ville-d'Avray de Saint-Cloud, parcourant du regard toutes les hauteurs voisines chargées de leurs blanches maisons. Par ce beau temps, par cette belle nuit, par ces frais sentiers qui chantent, la route n'est pas longue; et enfin, si la poussière vous prend, si la soif vous arrête, n'avez-vous pas pour vous reposer, tout au bout du chemin, les deux fontaines jaillissantes de la place Louis XV? C'est tout un fleuve qui tombe et se précipite dans ces bassins de marbre et d'or. Ne dirait-on pas encore les jets d'eau de Versailles? Quel plus merveilleux fouillis de naïades au sein nu, de monstres marins aux gueules béantes et jaillissantes, de caprices de bronze et de marbre! Du haut de ces bassins renversés, glisse en silence l'ombre effilée de l'obélisque; l'eau claire jaillit comme une rosée bienfaisante en gouttelettes sonores; le bitume aux deux couleurs étend sous vos pieds son fin tapis; les lustres jettent au loin les clartés d'une fête. L'arbre se perd dans l'ombre, ombre lui-même; le soleil se couche entre les deux bras de l'arc de triomphe, qui l'endort comme la nourrice endort son enfant. Quelle belle journée bien remplie! quel beau domaine! quelle promenade! — On va par le chemin de fer; on fait une halte sur les marches du palais de Versailles, et, le soir même, on peut laver son front brûlant dans le bassin de cette fontaine bruyante et vive que l'arc de triomphe protége de son ombre et de sa majesté.

J. Janin.

LA CHAUSSÉE DES GÉANTS.

LÉANDRE ET ISMÈNE.

I.

Depuis qu'Adam mordit dans la pomme fatale,
Quelle fut la beauté qui n'eut jamais d'égale ?
Ismène : elle venait d'atteindre dix-huit ans,
Elle avait la démarche élégante et hardie,
Le regard imposant, la poitrine arrondie,
Et le front encadré de blonds cheveux flottants.

Sa bouche rappelait les fleurs à la pensée ;
Sa taille, du bouleau la stature élancée ;
L'azur du firmament éclatait dans ses yeux ;
Elle emplissait les cœurs d'une émotion tendre.
Et quand elle chantait, chacun croyait entendre
Des anges du Seigneur le chant mélodieux.

Ismène était pourtant la reine des sorcières !
Ses philtres dérobaient aux vaches nourricières
Les liquides trésors de leurs flancs desséchés.
Elle jetait des sorts aux ardentes cavales,
Et sans doute aujourd'hui la beauté sans rivales
Compte par un tourment chacun de ses péchés.

Maintes fois elle osa, pour nouer l'aiguillette,
Près des jeunes époux se glisser en cachette ;
Tous les démons étaient dociles à ses vœux.
Sur un manche à balai, la rapide écuyère,
Sans en plier les brins, effleurait la bruyère,
Laissant les vents du soir jouer dans ses cheveux

Sur la vieille montagne à l'enfer consacrée,
Le front ceint de verveine et la robe échancrée,
Le premier mai, toujours elle allait aux sabbats.
Satan, dont l'œil furtif la suivait dans les rondes,
Dévorait les contours de ses épaules rondes,
Et se sentait en proie à d'amoureux combats.

Il lui couvrait les mains de brûlantes caresses ;
En galants billets doux formulant ses tendresses,
Par ses valets de chambre il les faisait porter.
Pour elle on l'aurait vu braver les étrivières,
Et jusque sur les bords de ses noires rivières,
D'invincibles désirs le venaient agiter.

Ismène s'en raillait, pour amants, à la belle,
Il fallait les plus beaux de la race mortelle,
Alertes paysans, gentilshommes coquets.
Un jour, elle aperçut, au pied d'une colline,
Couché sur le gazon près d'une eau cristalline,
Léandre qui dormait à l'ombre des bosquets.

Il rêvait d'Adelheit, sa jeune fiancée,
De la lune de miel, hélas ! si tôt passée,
Du prêtre à cheveux gris qui publiait les bans ;
Des conviés portant leurs vestes du dimanche,
De l'épouse voilée, avec sa robe blanche,
Son bouquet symbolique et ses mille rubans.

Déjà les violons essayaient des quadrilles ;
Pour le jour nuptial déjà les jeunes filles
Préparaient la toilette et les fleurs d'oranger.
Les vieux parents charmés devisaient sous la treille.
Mais Ismène, tirant le danseur par l'oreille,
Lui cria tout à coup : « Réveille-toi, berger ! »

Elle avait d'Adelheit emprunté la figure.
Léandre se leva : dupe de l'imposture,
Il la nomma : « Mon cœur, mon ange bien-aimé ! »
Dans un transport d'amour tous deux se regardèrent,
Et, doux comme le miel, les baisers inondèrent
De la fausse Adelheit le visage enflammé.

Et se donnant la main, dans le bois solitaire,
Ils allèrent goûter la fraîcheur salutaire,
Respirer les parfums du feuillage émanés.
Un carrosse soudain apparut ; sur le siége,
Guidant quatre chevaux aussi blancs que la neige,
Un cocher se carrait en habits galonnés.

La caisse était d'ivoire, et d'opale incrustée ;
La voiture d'un roi, pour le sacre apprêtée,
N'eut jamais d'ornements plus riches et plus frais.
Ils montent ; le fouet claque ; avec un fier tapage,
Les chevaux hennissants emportent l'équipage
A travers les rochers, les champs et les forêts.

O merveille ! bientôt ils volent dans les nues !
Léandre, en parcourant ces routes inconnues,
Demande avec angoisse où l'équipage va.
La maligne sorcière en souriant l'observe ;
Laissons-les, et demain, si le ciel nous conserve,
Nous vous raconterons ce qui leur arriva.

II.

Tant que la triste nuit, patronne des chouettes,
Étendit sur les cieux ses ténèbres muettes,
Dans les plaines de l'air la voiture roula.
On vit, aux premiers feux de l'aube renaissante,
Sur la mer Pacifique, une île verdoyante...
Ni Cook, ni Magellan ne furent jusque-là.

L'admirable pays ! C'était une contrée
De clartés ruisselante et de fleurs diaprée,
Comme par intervalle on en voit en rêvant.
Le sol avait pour elle épuisé ses ressources ;
La joie et le plaisir murmuraient dans les sources,
Les molles voluptés soufflaient avec le vent.

Le vert bouton naissait près de la fleur éclose ;
Les zéphyrs haletants volaient de rose en rose,
Comme de belle en belle errent les damoiseaux.
Aux arbres des vergers pendaient des fruits superbes.
On entendait dans l'air et dans les touffes d'herbes,
Mille gazouillements d'insectes et d'oiseaux.

Oh ! que j'aurais voulu séjourner en cette île,
Où l'on trouvait unis l'agréable et l'utile,
Où régnaient de concert l'automne et le printemps ;
Où, du haut des coteaux, sous de vertes arcades,
Le champagne tombait en mousseuses cascades ;
Où le vin de Bordeaux chauffait dans les étangs.

Un palais somptueux s'élevait dans la plaine,
Des merveilles de l'art son enceinte était pleine ;
L'agate et les saphirs ornaient les escaliers ;
Les portes surpassaient celles des cathédrales ;
Les vignes d'émeraude, en brillantes spirales,
S'entrelaçaient autour du jaspe des piliers.

De magiques tableaux embellissaient les salles ;
Du Vatican romain les fresques colossales
N'auraient pas, auprès d'eux, obtenu l'accessit.
Là, Jupiter, Europe, et les amours d'Hercule ;
Et l'on voyait au bas, de grandeur majuscule :
« *Fecit Titianus,* » ou : « *Raphaël pinxit.* »

Là, des nymphes au bain sous l'abri des platanes ;
Le harem de Stamboul et ses brunes sultanes ;
Ariane domptant Bacchus par un souris ;
La Romaine Poppée, et Rodolphe la Grecque ;
Le paradis charnel des prêtres de la Mecque,
Inondé de lumière et peuplé de houris.

Aux œuvres du pinceau répondaient les sculptures ;
Le coq, qui tournoyait au sommet des toitures,
Etait d'or le plus pur des mines d'Indostan.

Qui donc, en construisant le magique édifice,
Avait tant déployé de verve et d'artifice?
Un architecte unique; il avait nom Satan.

En ce séjour vécut Léandre avec Ismène.
Souvent, pauvres mortels! chaque jour nous amène
La misère, la faim, de poignantes douleurs!
Pour ce couple choisi les heures toujours belles
Revenaient, apportant des voluptés nouvelles,
Et faisaient dans leur marche épanouir les fleurs.

Quels dîners! ils valaient ceux d'Héliogabale!
Au bruit de maint tambour et de mainte cymbale,
Les vivres sur la table accouraient se ranger.
La sorcière ordonnait, et les grasses volailles,
Les ortolans bardés, les perdrix et les cailles,
Arrivaient en criant : « Veuillez bien nous manger. »

Quand Ismène parlait, faisans et bécassines
Se hâtaient de rôtir au foyer des cuisines;
Sur un lit de persil se posaient les saumons;
En de vastes pâtés s'emprisonnaient les lièvres.
Le tokai, des amants rafraîchissant les lèvres,
D'une flamme liquide humectait leurs poumons.

Ils avaient dans les bois des retraites cachées;
Pour y prendre à loisir des glaces panachées,
Pour dormir à midi comme deux Espagnols,
Pour fumer du Levant le tabac narcotique,
Pour entendre les airs d'un opéra rustique
Dont les premiers ténors étaient les rossignols.

Puis, quand le clair de lune argentait la vallée,
Et blanchissait l'azur de la nuit étoilée,
Tous deux se promenaient sous les myrtes fleuris.
Ils se parlaient d'amour à l'heure taciturne,
Et pour les délasser de leur course nocturne,
Les berceaux de jasmins leur offraient des abris.

A travers les rameaux laissant un frais sillage,
La brise de la mer agitait le feuillage;
La lune grandissait toujours à l'horizon.
De doux sons s'échappaient des feuilles remuées,
Et les tièdes vapeurs qui pleuvent des nuées
Jetaient des diamants sur l'herbe du gazon.

Ivres de ces ardeurs qui troublent l'âme humaine,
La sorcière et Léandre erraient dans leur domaine,
Les yeux demi-voilés, et le cœur palpitant.
Rentrés à leur demeure, en guise de cantique,
Ils lisaient quelques vers d'un rimeur érotique:
Puis ils dormaient... Lecteur, nous en ferons autant.

III.

Mais d'inconstantes lois règlent nos destinées,
Et les plus belles fleurs sont les plus tôt fanées;
Le bonheur est un mot que l'homme en vain poursuit.
Tantales ici-bas, sur la fatale branche,
Quand nous voulons saisir le doux fruit qui se penche,
A notre bouche avide il échappe et s'enfuit.

Léandre, en se chargeant de ragoûts et de bisques,
N'avait pas, du régime, apprécié les risques;
Le glouton ne songeait qu'à flatter son palais;
Si bien que, délabré par les pâtisseries,
Le teint couperosé, les formes amaigries,
Il perdit son courage, ainsi que ses mollets.

L'ennui, mal plus poignant que les douleurs charnelles,
L'ennui, cet avant-goût des peines éternelles,
Assombrissait son âme et troublait sa raison.
Il se voyait déjà sur le bord de la fosse;
Aux chantres des bosquets il trouvait la voix fausse,
Les mets les plus exquis lui semblaient un poison.

« O ma chère Adelheit! s'écriait-il sans cesse,
Une autre, sous ta forme, a trompé ma faiblesse!
Ton souvenir me suit comme un remords amer!
Puis, l'esprit assailli de sinistres pensées,
Il se tenait la tête entre ses mains glacées,
Et ses larmes tombaient pesantes dans la mer.

« Pense-t-elle à l'absent? la douce fiancée,
D'attendre son époux s'est peut-être lassée;
Peut-être un autre hymen console ses douleurs!
Que ne puis-je franchir ma prison détestée,
Et, prosterné devant celle que j'ai quittée,
Tarir par un baiser la source de ses pleurs!

« Quel sort m'a, loin des miens, jeté sur cette plage?
Déjà l'on avait vu rôder dans le village
Notre garçon d'honneur avec un gros bouquet:
On avait perforé les flancs d'une futaille,
Mis en quartiers un bœuf de la plus riche taille,
Et lambrissé de fleurs la salle du banquet.

« Hélas! en apprenant ma criminelle absence,
Mes parents ont maudit le jour de ma naissance!
Les mouches et les vers ont mangé le repas!
Le chagrin a fermé les yeux de mon amie,
Et dans le cimetière Adelheit endormie,
Avant le Jugement ne s'éveillera pas!! »

Les cieux eurent pitié d'un repentir sincère ;
De leur miséricorde un navire émissaire
Montre sur l'Océan son tillac pavoisé.
Léandre est emporté vers la rive natale :
« Adieu, terre à la fois si douce et si fatale !
Adieu, riant séjour, de mes pleurs arrosé ! »

Il part ; Ismène accourt, mais un arrêt suprême
Lui défend de garder le prisonnier qu'elle aime ;
Vaincue, anéantie, elle éclate en sanglots ;
Elle se tort les mains, se meurtrit la figure....
Cependant de sa voile étalant l'envergure,
La nef, comme un oiseau, s'éloigne sur les flots.

Sur un manche à balai la sorcière montée
Vole, et laisse à jamais son île inhabitée ;
Ce lieu charmant n'est plus qu'un terrible rocher :
Et les bons habitants d'Ingolstadt, en Bavière,
Vous apprendront comment Ismène la sorcière
Fut livrée, en leurs murs, aux flammes d'un bûcher.

Traduit de l'allemand de HOLTY.

M. Nanteuil, statuaire, vient d'être nommé professeur à l'école des Beaux-Arts, en remplacement de M. Cortot, décédé.

— Parmi les nouvelles auxquelles doivent s'intéresser les artistes ou les archéologues, la plus importante est, sans contredit, la découverte des ruines de Ninive, que nul n'avait, jusqu'à ce jour, entrevues. Les seuls débris que l'on connût de la ville de Sémiramis ne consistaient qu'en quelques briques revêtues d'inscriptions cunéiformes.

M. Botta, consul de France, résidant à Mossoul, que l'on sait être bâtie sur l'emplacement de l'ancienne capitale assyrienne, a été assez heureux pour en découvrir des monuments importants. Les fouilles qu'il a fait exécuter à une assez grande profondeur lui ont fait trouver des salles dont les murs sont entièrement revêtus de sculptures et d'inscriptions en langage assyrien. Ces sculptures, qui sont d'un travail extrêmement remarquable, et les espérances que M. Botta a données de pouvoir, en étendant les fouilles, obtenir de plus grands résultats, ont déterminé MM. les ministres de l'Instruction publique et de l'Intérieur à envoyer à Mossoul M. Eugène Flandin, peintre, avec la mission de continuer, conjointement avec le consul, les travaux commencés, de dessiner tous les monuments dont ils amèneront la découverte, et de rapporter, pour notre musée, toutes les sculptures qui seront transportables.

Les preuves que M. Eugène Flandin a données de sa persévérance et de son talent, pendant la mission qu'il a précédemment remplie en Perse, donnent le droit d'espérer qu'il rapportera de son voyage à Ninive des éléments qui, comme ceux qu'il a recueillis à Persépolis et en d'autres lieux de l'empire persan, fourniront la matière d'un grand ouvrage qui procurera encore à la France l'honneur de donner au monde savant un recueil archéologique aussi remarquable par le mérite de ses planches et leur exécution, qu'il sera intéressant par sa nouveauté.

Dans l'attente de cette intéressante publication, nous félicitons les deux ministres qui l'ont si bien préparée en confiant à M. Eugène Flandin la mission qu'il vient de recevoir.

WALTER SCOTT.

F. MARTERSTEIG

Les adieux de Dorothée aux fugitifs

NOTICE HISTORIQUE

SUR

LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

M. CHERUBINI.

Première partie.

L'ÉLOGE d'un grand musicien, tel que fut M. Cherubini, ne saurait se borner aux seules particularités qui concernent sa personne et ses ouvrages. C'est dans l'histoire même de son art, dont sa longue carrière forme une partie considérable, qu'il faut le placer pour le connaître tout entier. Venu au monde, quand Rameau vivait encore, il continuait d'écrire longtemps après que Beethoven avait cessé de vivre. La vie active de M. Cherubini embrasse donc plus d'un demi-siècle de l'histoire de la musique contemporaine, et ce demi-siècle est précisément l'époque où la musique a éprouvé ses transformations les plus graves et accompli ses progrès les plus considérables : en sorte que tous les grands noms de cette période se placent à côté du sien, pour emprunter de lui quelque chose et pour lui communiquer quelque éclat. Né en Italie, puis naturalisé en France, il appartient ainsi aux deux premières scènes lyriques du monde ; et si, de l'autre côté des Alpes, il aida au mouvement imprimé à la musique italienne, ce fut lui qui, au sein de sa patrie adoptive, détermina la révolution opérée dans la musique française. Mais ce n'est pas uniquement au théâtre que M. Cherubini influa puissamment sur le développement et la direction de l'art. Dans l'église, où il fut véritablement chef d'école, on peut dire qu'il créa un art tout nouveau, à la fois en s'appuyant sur les traditions du seizième siècle, et en se servant des ressources du dix-neuvième ; et ce n'est pas seulement comme artiste, ce n'est pas non plus au théâtre et à l'Église seulement qu'il prit une large part à la grande révolution musicale de son siècle ; c'est comme professeur, c'est par son enseignement et par ses méthodes qu'il se fit encore une place distincte et éminente parmi ses plus illustres contemporains. Tels sont les titres auxquels le nom de M. Cherubini devra de vivre éternellement dans les fastes de la musique ; et tels sont les motifs qui font de l'histoire de sa vie une des pages les plus importantes de celle de son art.

M. Cherubini (Luigi-Carlo-Zanobi-Salvatore-Maria) naquit à Florence, le 8 septembre 1760. Son père était un bon musicien de ce qu'on appelait l'ancienne école, qui tenait le piano au théâtre de la *Pergola*, et qui donna de bonne heure à son fils ses premières leçons de son art. Dès l'âge de six ans, cet enfant annonçait pour la musique une vocation décidée : à neuf ans, il avait achevé toutes ses études de solfége, d'accompagnement et de piano, et son père se trouvait déjà trop avancé pour pouvoir continuer lui-même son éducation musicale. Confié dès ce moment aux soins de Burt, Fedeli, savant compositeur du temps, le jeune Cherubini fut initié à la connaissance du contre-point, en même temps que, sous d'autres maîtres, P. Bizarri et G. Castrucci, il cultivait son talent pour le chant et le violon, habile sur l'orgue. Des dispositions si heureusement jointes à tant d'application ne pouvaient manquer de produire des fruits remarquables. A l'âge de treize ans, le jeune Cherubini fut en état de faire exécuter une messe *solennelle*, à grand [illegible], avec accompagnement d'orchestre, qui devait paraître une merveille, non-seulement à cause de la jeunesse de l'auteur, mais encore en raison de l'état où se trouvait alors en Toscane l'enseignement de la musique, réduit à une routine scolastique, sans principes généraux, sans règles fixes, ni pour l'harmonie, qui était alors dans l'enfance, ni même pour le contre-point, qui ne s'apprenait que par une longue suite d'exercices pénibles, pénibles infructueux de la fugue. Déjà pourtant les bonnes méthodes introduites dans les conservatoires de Naples par Durante, et appliquées par ses habiles continuateurs, Sala, Fenaroli et d'autres encore, s'étaient produites avec éclat dans les œuvres d'un Leo, d'un Vinci, d'un Porpora, d'un Jomelli, d'un Pergolèse. Mais cette rénovation de l'instruction musicale n'avait point dépassé l'enceinte de Naples ; et c'était encore, à cette époque de 1775, où M. Cherubini composait sa première messe, la vieille école qui régnait sans partage à Florence, et à peu près dans le reste de l'Italie.

Une éducation si laborieuse ne pouvait qu'ajouter à l'intérêt excité par un talent si précoce. Cet intérêt s'accrut à chacune des œuvres nouvelles, *oratorios*, *messes*, *intermèdes*, *cantates*, *morceaux de chant* de toute espèce, que le jeune compositeur produisit dans le cours des années suivantes, et fixa enfin l'attention de Léopold II, grand-duc de Toscane, qui lui accorda, en 1778, une pension pour achever de former, aux leçons de Sarti, un talent qui s'annonçait, dans un âge si tendre, pour un avenir si brillant.

Sarti était à cette époque le musicien qui jouissait, à juste titre, de la plus haute réputation en Italie. A peine revenu dans sa patrie d'un séjour de dix années en Angleterre et dans le nord de l'Europe, où il avait répandu, avec la gloire de son nom, l'amour de son art, il dirigeait le Conservatoire de Venise, et il devait bientôt devenir maître de chapelle du duc de Milan. Il accueillit le jeune Cherubini, mieux encore avec les dispositions d'un maître qu'avec les sentiments d'un père. Il reconnut bientôt que ce qui manquait à son élève, c'était moins encore des connaissances dans le contre-point, que l'art de les mettre en œuvre : et c'est cet art qu'il voulut lui apprendre, en l'associant à la composition de ses ouvrages. Bientôt après, on qu'il le guida près de lui, l'emmenant partout où il se trouvait appelé, à Bologne, à Venise, à Milan, il lui confia la composition des seconds rôles de ses meilleurs opéras, l'*Achille à Scyros*, le *Julius Sabinus* et le *Sémiramis*, et c'est ainsi que le jeune musicien, en même temps qu'il perfectionnait toutes ses connaissances à l'école de Sarti, apprenait à essayer ses forces à celle du public.

L'histoire de la musique n'offrirait peut-être pas un autre exemple d'une pareille association, d'une destinée musicale commencée sous de meilleurs auspices. On connaît généralement, mais on n'apprécie pas assez les difficultés qui assiègent, parmi nous, surtout, le jeune musicien à son début dans la carrière. Le peintre et le sculpteur peuvent, comme le poëte, se montrer tout entiers à leur première apparition. Ils peuvent mettre dans leur œuvre tout ce qu'ils ont d'imagination et de sentiment, en même temps que de savoir acquis et d'habileté d'exécution. Entre eux et le public, il n'y a point d'intermédiaire obligé, et ils sont eux-mêmes leurs propres interprètes. Mais le musicien a besoin de tout le monde pour se produire. Ses inspirations doivent passer par des organes souvent ingrats ou rebelles, pour arriver à des auditeurs presque toujours indifférents ou ennemis : car tout ce qui les trouble dans leurs jouissances habituelles, les indispose et les révolte. S'il s'accommode au goût du public, il le trouve déjà prévenu par d'autres talents ; ou s'il se hasarde à le heurter, il risque d'en être rebuté du premier coup, et de rester enseveli dans sa première disgrâce. Ce n'est donc pas assez pour le jeune compositeur d'être doué d'invention et de génie ; il ne lui suffit pas de connaître toutes les ressources de son art, ni même toutes les qualités de ses acteurs ; il lui reste encore à faire une étude plus difficile et plus périlleuse, celle de son auditoire ; et c'est seulement avec le temps, et le plus souvent à ses dépens, qu'il peut se créer un public, après avoir créé des opéras. Les plus grands génies ont payé ce tribut à l'expérience. Pergolèse, Mozart, Beethoven, ont plus d'une fois éprouvé, pour leurs productions les plus originales, l'injustice ou l'indifférence de leurs contemporains ; et, de notre temps même, l'homme qui a tenu avec le plus d'éclat et d'autorité le sceptre de l'art, Rossini, souvent mal accueilli le premier jour, ne se relevait qu'aux représentations suivantes, et, ménageant pour ainsi dire son talent, afin de former son public, n'a fini par conquérir le monde

qu'après l'avoir rendu capable de le comprendre.

Ce fut donc pour M. Cherubini un rare bonheur que de s'exercer si jeune devant le public, en société avec un maître éprouvé, et de s'habituer ainsi à la scène, sans avoir encore quitté l'école. Un autre avantage qu'il dut aux leçons et à l'amitié de Sarti, ce fut d'être jugé digne, à moins de vingt ans, de produire un opéra de sa composition. Ce fut à Alexandrie, où il avait été appelé de Milan pour la foire d'automne de 1780, qu'il donna ce premier essai de ses talents, *Quintus Fabius*, opéra en trois actes, dont la mention se trouve ainsi exprimée dans une notice de ses manuscrits autographes : « C'est mon premier « opéra ; j'avais alors dix-neuf ans accomplis. » Revenu près de Sarti, nous le trouvons l'année suivante occupé à continuer ses études à Milan, en même temps qu'il travaillait à un opéra pour Venise, et qu'il fournissait des morceaux aux partitions de son maître. Mais en 1782, il prend un essor plus libre et plus hardi. Il fait représenter deux opéras, l'un et l'autre en trois actes, *Armida* et *Messenzio*, dans le cours de cette même année, sur le théâtre de sa ville natale, et à Livourne, un troisième opéra, *Adriano in Siria*, pour l'ouverture d'une salle nouvelle. L'année d'après, il est appelé à Rome, et il y produit un second *Quinto Fabio;* la même année, il va à Venise, et il y compose, sur un *libretto* alors très en vogue, un opéra bouffon en deux actes, *lo Sposo di tre, marito di nessuna;* enfin, en 1784, il fait représenter, l'hiver, à Florence, l'*Idalide*, opéra en deux actes, et au printemps, à Mantoue, l'*Allessandro nell' Indie*, sujet traité à Rome trois ans auparavant par Cimarosa, alors âgé de moins de trente ans, et qui comptait déjà plus d'opéras et de succès que d'années. Cependant de si nombreux ouvrages, qui attestaient chez M. Cherubini tant de savoir et de facilité, ne l'empêchaient pas de suivre auprès de Sarti, chaque fois qu'il pouvait le rejoindre dans l'intervalle de ses voyages, des études dont il sentait toujours mieux le prix, à mesure qu'il en faisait des applications plus heureuses. Un compositeur, applaudi sur plusieurs des premières scènes de l'Italie, revenait modestement faire hommage à son maître de ses succès, et se constituer de nouveau son disciple et son tributaire. Un artiste, qui pouvait déjà passer pour un maître, ne craignait pas de se remettre à l'école, parce qu'il ne croyait jamais savoir assez; et cet exemple d'une si touchante sympathie de talent, d'un si noble échange de travaux et de services entre le maître et l'élève, n'est pas assez commun dans l'histoire de l'art, pour ne pas être signalé à l'attention publique. Ajouterai-je qu'il ne risque pas assez de devenir contagieux de nos jours, où tant d'écoliers craignent surtout d'avoir des maîtres, comme s'ils avouaient par là qu'il leur reste quelque chose à apprendre?

A vingt-quatre ans, M. Cherubini, auteur de sept grands opéras représentés avec succès, sans compter une foule de morceaux applaudis sous le nom d'un autre, se trouvait déjà placé au rang des maîtres de l'art dans l'opinion de son pays; et sa réputation, appuyée du suffrage de Sarti, avait passé en Angleterre, où il fut appelé au commencement de 1785, pour y écrire deux opéras et y remplir les fonctions de compositeur du théâtre royal. Les deux ouvrages qu'il produisit à Londres, l'un et l'autre d'un caractère différent, *la Finta Principessa*, opéra bouffon en deux actes, et le *Giulio Sabino*, sujet déjà traité par Sarti, ajoutèrent encore à sa renommée; ce qui ne l'empêchait pas d'écrire pour des opéras de Paisiello, et de Cimarosa, représentés sous sa direction, notamment pour *il marchese Tulipano* de Paisiello, plusieurs morceaux charmants, où il se montrait digne de se mesurer avec ces deux maîtres, alors en possession de l'admiration universelle.

Nous touchons à l'époque où M. Cherubini allait changer de théâtre et de patrie, et entrer dans une nouvelle phase de son talent. Il avait fait à Londres la connaissance de Viotti, et dès ce moment le virtuose et le compositeur s'étaient liés d'une amitié qui eut sur la destinée de celui-ci une influence aussi heureuse que décisive. Dans une excursion que M. Cherubini fit à Paris, pendant les vacances théâtrales de Londres, Viotti, qui jouissait à Paris de la faveur de la ville et de la cour, lui fit prendre la résolution de se fixer près de lui; il le présenta à la reine Marie-Antoinette, qui voulut entendre sa musique dans les concerts quelle donnait à Versailles, et il le conduisit chez Marmontel, qui lui remit le manuscrit de *Démophon*, tragédie lyrique en trois actes. En repartant pour l'Angleterre, M. Cherubini se trouvait donc déjà engagé envers la France, qu'il revit vers le milieu de 1787, et qu'il ne devait plus quitter.

Cette époque de la vie de M. Cherubini, que j'appellerai une époque de transition, est sans doute une des plus curieuses à étudier, non-seulement dans l'histoire de son talent, mais encore dans celle de son art. Il n'avait pas renoncé tout à fait à l'Italie, et il se disposait à travailler pour la France. Il devait aller faire représenter, à la fin de l'hiver de cette année, un grand opéra italien sur le théâtre de Turin, et il s'exerçait à écrire sur des paroles françaises, en composant *dix-huit romances* tirées de l'*Estelle* de Florian. Il se trouvait donc, pour ainsi dire, entre deux pays et deux systèmes, cherchant encore le goût de l'un, tout en suivant celui de l'autre, et préparant, pour son ancienne patrie, un dernier tribut qui fût digne d'elle, en même temps qu'un art nouveau pour sa nouvelle patrie. Cette situation, qui ne s'est peut-être jamais rencontrée dans la vie d'aucun artiste, se dessine de la manière la plus frappante dans la composition des deux ouvrages, l'un italien, l'*Ifigenia in Aulide*, représenté à Turin dans l'hiver de 1788, l'autre français, le *Démophon*, joué à Paris sur le théâtre de l'Opéra, le

5 décembre de cette année. Ces deux ouvrages du même auteur, produits la même année, sont d'un style si différent, qu'ils ne semblent être ni conçus par la même pensée, ni écrits par la même main; et certainement une transformation de talent si complète indique une bien rare souplesse d'esprit, en même temps qu'elle atteste une bien profonde connaissance de l'art. Mais il y a encore quelque chose de plus à remarquer dans cette lutte singulière d'un grand artiste avec lui-même, d'un même compositeur sur deux scènes différentes. L'*Iphigénie en Aulide* renferme, entre autres morceaux remarquables, un admirable trio, rempli d'une expression simple et touchante autant que vraie, dont la facture s'éloigne déjà beaucoup du style italien. C'est là que se trouve la transition sensible entre la manière italienne qu'il allait quitter, et la nouvelle manière qu'il cherchait à se créer; et ce beau morceau est à la fois un adieu touchant à cette muse de l'Italie qui l'avait inspiré jusqu'alors et dont il allait se séparer, en même temps qu'un noble salut, un brillant appel aux sympathies de cette terre de France, qu'il adoptait pour sa patrie,

Tout est remarquable dans l'histoire de ces deux ouvrages, dont le caractère était si différent et dont le succès fut si inégal. L'*Ifigenia in Aulide* fut reçue à Turin avec un enthousiasme extraordinaire, au point que Marchesi, le plus célèbre chanteur du temps, fit choisir cet opéra pour les représentations d'automne du théâtre de *la Scala* à Milan. *Démophon* n'obtint au contraire du public de Paris qu'un froid accueil, constaté par un petit nombre de représentations. On a cherché à expliquer de plusieurs manières cette disgrâce qui pouvait être si fâcheuse pour l'avenir du jeune compositeur. La vérité est qu'un poëme tout à fait dépourvu d'intérêt comme celui-là devait entraîner, sur un théâtre tel que le nôtre, la chute du musicien. Ajoutons que la partition de M. Cherubini, bien qu'elle renfermât le germe de toutes les qualités de son talent, ne brillait pas assez par l'inspiration, pour triompher de la froideur du poëme. L'instrumentation qui s'y montrait déjà avec éclat ne suffisait pas pour obtenir alors un succès musical; elle annonçait pourtant une école nouvelle; et l'on peut dire à la louange du *Démophon*, retiré du théâtre, mais resté une étude pour les artistes, qu'une révolution de l'art s'accomplissait lentement au sein du public et à son insu, par cet ouvrage même qu'il avait dédaigné.

De cette époque date en effet une ère nouvelle pour la musique française : et c'est ce qui la rend si importante dans l'histoire de notre théâtre lyrique. Gluck venait de mourir à Vienne, et depuis dix ans, il avait cessé d'écrire pour le théâtre; son dernier ouvrage, *Écho et Narcisse*, avait été donné en 1778. Dans cet intervalle, deux ouvrages seulement avaient captivé l'attention publique; en 1784, les *Danaïdes* de Salieri, protégées surtout par le nom de Gluck, et en 1787, l'*Œdipe à Colone* de Sacchini, mort l'année d'auparavant, du chagrin de se voir oublié, et sans avoir pu prévoir un succès, qui, tout posthume qu'il était, fut lent et difficile. A l'Opéra-Comique, Grétry régnait encore dans toute sa gloire; mais il travaillait depuis vingt ans; il avait déjà produit trente ouvrages et obtenu trente succès; et ces succès même semblaient avoir épuisé une veine jusque-là si féconde et si heureuse. La France, du reste, encore assourdie de la longue et bruyante querelle qu'avaient suscitée les partisans et les adversaires de Gluck, paraissait étrangère au mouvement musical qui s'opérait au dehors. C'est à peine si, dans l'absence d'un théâtre italien, on y entendait retentir de loin en loin les noms de Paisiello et de Cimarosa, qui se partageaient alors, avec toutes les couronnes de la renommée, tous les théâtres de l'Europe; et Mozart, qui allait bientôt s'éteindre de langueur à Vienne, avec la douleur de voir son *Don Giovanni* méconnu même de l'Allemagne, était complétement ignoré comme compositeur à Paris, où il s'était fait admirer comme pianiste, dans sa prodigieuse enfance. Telle était la situation des choses, lorsqu'en 1788 M. Cherubini donnait son *Démophon* à l'Opéra, et apportait à la France un style nouveau, non-seulement pour la France, mais pour M. Cherubini lui-même.

Cependant, tout en se produisant sur cette scène nouvelle à laquelle il voulait se consacrer tout entier, notre compositeur allait se trouver encore rappelé à la scène italienne. Léonard, coiffeur de la reine, venait d'obtenir le privilége d'un théâtre italien, dont Viotti avait formé lui-même la troupe, la meilleure qu'on eût encore vue sur aucun théâtre; et ce fut M. Cherubini qui eut la direction de cette troupe, pour tout ce qui concernait l'exécution musicale, le choix et l'arrangement des pieces, la distribution des rôles et la conduite de l'orchestre. Les *Bouffons*, comme on les appelait alors, étaient installés dans une espèce de bouge, qui se nommait le théâtre de la foire Saint-Germain, et ils donnaient aussi des représentations sur le théâtre de la cour aux Tuileries. Ce fut là qu'à l'aide de chanteurs accomplis, tels que Viganoni, Mandini, la Morichelli et l'excellent acteur Raffanelli, et à force de soins donnés à toutes les parties du chant et de l'accompagnement, M. Cherubini fit connaître à la France les meilleurs opéras d'Anfossi, de Paisiello, de Guglielmi, de Cimarosa, en ajoutant, dans la plupart de ces ouvrages, des morceaux de sa composition, qui, tous marqués du sceau d'un talent supérieur, excitèrent une admiration générale. On se souvient encore à Paris de l'enthousiasme produit par le délicieux quatuor, *Cara, da voi dipende*, inséré dans les *Viaggiatori felici;* par un autre quatuor du même mérite et d'un caractère différent placé dans le *Don Giovanni* de Gazzaniga, et par le charmant trio, *Son tre, sei, nove*, ajouté à l'*Italiana in Londra* de Cima-

rosa. Ainsi, dans ce même temps où M. Cherubini travaillait à un grand opéra français de *Marguerite d'Anjou*, dans le style nouveau qu'il voulait introduire sur notre scène, il se montrait le digne rival des maîtres de la scène italienne, sur leur propre théâtre; il luttait avec Cimarosa, Paisiello et Guglielmi, dans la manière de chacun d'eux; et, avec cette richesse de mélodie et cette abondance de chant qui caractérisaient leur école et qui se joignaient chez lui à une pureté de style supérieure, il se distinguait d'eux tous par un emploi plus large des ressources de l'harmonie et des effets de l'instrumentation qui annonçait toute une révolution musicale. Il n'y a peut-être pas, dans toute l'histoire de l'art, un autre exemple d'un compositeur s'exerçant ainsi en même temps dans deux manières différentes, passant avec un égal succès d'un théâtre à un autre, Italien à la foire Saint-Germain, Français aux Tuileries, émule de Cimarosa dans un coin de Paris, et créateur de l'opéra français à Feydeau.

Cette révolution, à laquelle avait puissamment contribué la présence des chanteurs italiens, en améliorant le goût du public, s'accomplissait en 1791 par la *Lodoïska* de M. Cherubini, représentée sur le théâtre Feydeau le 18 juillet de cette année. Cet ouvrage, où l'art se montrait sous des formes nouvelles, avec un développement de proportions dans la coupe des morceaux d'ensemble jusqu'alors inconnus, avec une vigueur dans les masses qui n'excluait pas l'élégance dans les détails, surtout avec des combinaisons instrumentales et des effets harmoniques dont on n'avait pas encore d'idée, obtint un succès immense. Cette fois l'intelligence du public se trouvait suffisamment préparée pour le génie du compositeur; deux cents représentations dans le cours d'une seule année n'épuisèrent pas plus la curiosité qu'elles ne fatiguèrent l'admiration; et si, plus tard, la *Lodoïska* de Kreutzer devint l'objet d'une vogue populaire, quelle dut à l'exiguïté gracieuse de ses formes mélodiques qui se prêtaient mieux à une exécution facile, la *Lodoïska* de M. Cherubini resta, pour les artistes, un sujet d'étude et d'émulation, et l'éclatant manifeste d'un art nouveau. La transformation musicale opérée par M. Cherubini date donc véritablement de sa *Lodoïska;* ses autres opéras français, qui se succédèrent à d'assez courts intervalles, avec un mérite égal, mais avec des succès divers, dus au plus ou moins de faiblesse ou d'intérêt du poëme, l'*Élisa*, ou *le Mont Saint-Bernard*, la *Médée*, *l'Hôtellerie portugaise*, et *les Deux Journées*, achevèrent cette révolution par les mains du même homme qui l'avait commencée, mais à laquelle prirent part, à son exemple, chacun avec le caractère qui lui était propre, tout ce que la France possédait alors d'hommes de talent, Méhul, Steibelt, Lesueur, Berton, et Grétry lui-même, entraîné malgré lui dans cette voie nouvelle, et maudissant, à chaque pas timide qu'il y hasardait, les novateurs qu'il était obligé de suivre, pour ne pas rester seul sur son autel abandonné.

Qu'il me soit permis de m'arrêter quelques instants sur cette époque, si remarquable dans l'histoire de la musique française, pour bien établir l'importance de la révolution qui s'y opéra, et la part de mérite qui en revient à M. Cherubini.

(La fin à la prochaine livraison.)

RAOUL-ROCHETTE,

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

LE PORTE-DRAPEAU.

I

Au mois de septembre de l'année 1824, il y eut grande rumeur dans les villes, bourgs et villages du département de la Vendée. Toute la population du pays s'était agglomérée sur la grande route de Nantes à Bordeaux pour saluer à son passage Mme la duchesse d'Angoulême. A l'exemple des autres cantons, celui des *Moustiers-les-Maux-Faits* avait résolu de fournir son contingent dans les honneurs rendus à la princesse en lui donnant le spectacle d'un ancien corps vendéen, équipé et armé comme en 1794. En conséquence, tout ce qui restait aux Moustiers de volontaires de la vieille armée avait été requis de se rendre en uniforme sur la place du bourg, et pour combler les vides des cadres de la division, on avait adjoint aux vétérans tous les jeunes gens capables de soutenir convenablement le poids d'un fusil.

Bien des rivalités furent mises en jeu, bien des ambitions déçues dans cette occasion au sujet des grades et des préséances; mais par-dessus tous, le poste éminent de porte-drapeau mit en concurrence un si grand nombre d'amours-propres, que Salomon lui-même eût renoncé à l'espoir de les concilier. Il avait été décidé que ces fonctions seraient dévolues à un jeune homme dont le père serait mort à l'armée, mais cent jeunes gens réclamaient à ce titre l'honneur dont un seul d'entre eux pouvait jouir, et la contestation paraissait interminable.

A cent pas des groupes formés sur la place, un enfant de quatorze à quinze ans, qui depuis une heure luttait d'impatience avec un vigoureux cheval alezan, était le seul qui ne prît aucune part au conflit de ces rustiques vanités. Les regards tournés vers une autre direction, il paraissait chercher dans les détours du chemin quelque apparition vivement évoquée par ses désirs impatients.

— Monsieur Mathias! cria une voix forte, dont le timbre grave et résolu annonçait l'habitude des commandements militaires.

En effet, cet appel sortait de la poitrine de M. Lépine, ancien capitaine de paroisse et aide de camp du général Henri de Larochejacquelin, que ces titres insignes avaient fait élire, d'un accord unanime, officier supérieur de la milice improvisée.

— Mon cher monsieur Mathias, venez donc! répéta le commandant Lépine, en tournant bride vers l'observateur impassible. Mais sa bienveillante insinuation demeura sans réponse de la part de celui-ci, dont le regard inquiet n'avait pas cessé d'être aux aguets; tout à coup on le vit s'élancer au triple galop, laissant M. Lépine stupéfait, et toute l'assemblée livrée à la confusion la plus complète.

Mathias ne s'était échappé si précipitamment que pour aller au-devant de deux nouveaux personnages auxquels il devait sans doute plus d'égards qu'au vieux commandant. L'un, vieillard au moins septuagénaire, était l'abbé de Jariel; l'autre une jeune fille, sa nièce, âgée de moins de quinze ans.

— Enfin! vous voilà, dit Mathias; je désespérais de vous voir. Que vous êtes belle, mademoiselle Marie, que vous êtes belle!

Embarrassé du compliment, la jeune fille, avec un instinct tout féminin, feignit de le tourner en plaisanterie.

— Moquez-vous, monsieur le chevalier, moquez-vous, vous avez beau jeu. Et elle entonna en riant ce couplet d'une vieille chanson de chasse :

« Monté comme un Saint George,
« Au bois je vais chasser. »

— Déjà la guerre! reprit le vieil abbé. Et avec une naïveté d'expression qui rappelait les usages

d'une époque bien antérieure, il ajouta : — Si c'est là un moyen détourné pour arriver à sceller votre paix par un baiser, allez droit au but, je vous le permets, mes enfants. Mathias ne se le fit pas répéter, et il embrassa sur les deux joues la jeune fille, qui, du reste, s'y prêta de fort bonne grâce.

Les nouveaux venus arrivèrent bientôt au centre de la place.

— Monsieur l'abbé et mademoiselle, je suis votre serviteur de toute mon âme, dit le commandant Lépine; vous nous trouvez dans un grand embarras.

— Qu'est-ce donc, dit l'abbé avec intérêt, que signifient ces cris assourdissants; y a-t-il donc une révolte parmi vos troupes?

— Voici, monsieur l'abbé, le sujet de nos divisions intestines : il a été convenu que ce serait le fils d'un homme mort à l'armée qui serait aujourd'hui notre porte-drapeau.

— Eh bien?

— Eh bien, il nous faudrait cinquante drapeaux au lieu d'un; mais j'y songe, monsieur l'abbé! — et soudain la physionomie de maître Lépine devint rayonnante de satisfaction : — quelle personne plus digne ici de cet honneur que la fille de notre ancien général, si toutefois elle veut bien l'accepter? Dans ce cas, un de nos cavaliers, M. Mathias pas exemple, sera porteur de l'étendard jusqu'au lieu du rendez-vous, où il le remettra entre les mains de Mlle Marie pour saluer l'arrivée de Son Altesse Royale.

Marie de Jariel appartenait à une des plus anciennes familles de la province, et son père, par ses actions valeureuses, par sa mort chevaleresque, avait laissé dans l'esprit des paysans vendéens un souvenir glorieux et cher; aussi la proposition du brave commandant fut-elle immédiatement accueillie par des acclamations unanimes, et l'abbé vit bien que toute résistance de la part de sa nièce serait inutile. Il accepta donc en son nom l'hommage qu'on voulait lui décerner, et le petit corps d'armée se mit aussitôt en marche.

Parvenu au lieu du rendez-vous, le commandant Lépine rangea sa troupe en bon ordre, puis il vint se poser fièrement au centre de son état-major, composé de l'abbé de Jariel, de Mathias et de Marie, qui s'empara de la blanche bannière et la maintint, grâce à l'appui de son étrier, avec autant de noblesse et de résolution que dut en montrer en son temps Jeanne la Pucelle.

La duchesse, dont les équipages avaient été signalés, arriva enfin, et passa vite comme passent les princes. Cependant Son Altesse Royale daigna payer d'un sourire bienveillant la belle ordonnance de l'armée, et ses yeux s'étant arrêtés sur la jeune fille : — Mademoiselle, lui dit-elle, si je puis faire quelque chose qui vous soit agréable, dites-le moi, je serai bien aise de vous donner une marque de bon souvenir.

— Que Votre Altesse Royale, répondit Marie sur-le-champ, m'accorde une place parmi ses pages.

— Pour vous, mademoiselle?

— Pour M. le chevalier Mathias de Morvault, repartit Marie, dont une vive rougeur vint colorer les joues, en même temps qu'elle dirigeait sur son ami d'enfance l'attention de la princesse.

— C'est bien! dit celle-ci. Et après avoir reçu les compliments de l'abbé de Jariel et ceux du digne commandant Lépine, Son Altesse donna le signal du départ au milieu de vivats redoublés, et sa voiture disparut bientôt derrière un nuage de poussière.

A quinze jours de là, dans la salle du château de Jariel, l'abbé, Marie, Mathias, le baron de Morvault son père, et quelques autres invités parmi lesquels n'avait point été oublié le commandant Lépine, célébraient, par un joyeux festin, l'admission de Mathias au nombre des pages de Mme la duchesse d'Angoulême. Mais Marie et Mathias étaient loin de partager l'ivresse générale. Étroitement liés par le cœur et par l'habitude, ce qu'ils avaient envisagé d'abord comme une précieuse faveur ne leur présentait plus que la sombre perspective d'une longue séparation. Le mouvement de la jeune fille, en s'adressant à la princesse, avait été si spontané qu'elle n'avait aucunement songé que le départ de Mathias serait la conséquence nécessaire de sa nomination; mais elle n'avait pas tardé à regretter amèrement sa démarche irréfléchie, et à la vue de la douleur profonde peinte sur les traits du chevalier, elle eut peine à retenir ses larmes au milieu de la joie générale.

Pour relever le courage de son fils, le baron, à diverses reprises, essaya de lui dépeindre l'éclat et les splendeurs de la cour dont il allait faire partie, l'honneur insigne d'approcher des princes et de leur appartenir; il ne parvint pas à faire briller sur le visage mélancolique de Mathias le moindre éclair de satisfaction ou de vanité.

Mlle de Jariel sut mieux dissimuler son émotion aux yeux des convives; à voir sa figure calme, son attention affable et prévenante pour chacun, on eût pu croire que son plus grand souci était de faire dignement les honneurs de la table. Mathias lui-même se méprit à cette apparente froideur de Marie, et il se promit de ne la point quitter sans lui en faire de vifs reproches.

A la fin du dîner, le baron de Morvault se leva, et tendant à son fils un verre plein d'une antique liqueur : — Chevalier, lui dit-il, ne me ferez-vous point raison? Je bois à la santé de Mlle Marie! Allons, messieurs, le coup de l'étrier!

Durant la confusion occasionnée par le départ, Marie s'était retirée dans l'embrasure d'une croisée donnant sur les fossés du château; s'étant approché d'elle, Mathias lui dit d'une voix sourde : — Vous n'êtes donc pas triste, vous, mademoiselle? Que vous ai-je fait pour me chasser d'ici?

La jeune fille tourna vers lui son visage inondé de pleurs : — Hélas! lui dit-elle, cette campagne

déserte est-elle pour vous, à votre âge, un séjour convenable?

— Vous y resterez pourtant, vous, Marie?

— Ah! moi, reprit-elle, c'est bien différent, où irais-je, que ferais-je ailleurs? Ici je vous attendrai.

L'abbé vint prendre part à leur conversation.

— A votre âge, on se retrouve, mes enfants, on a le temps de se revoir; mais au mien!.... Allons, allons, pas de chagrin!.... Mathias embrassa une dernière fois ses deux amis, et il courut sur les traces de son père.

Le lendemain, il était en route pour Paris.

II.

Nourri dans la liberté des champs sous la main indulgente d'un vieux précepteur, Mathias eut quelque peine à plier sa nature indépendante aux exigences d'un régime si nouveau pour lui. Plus d'une fois, en étudiant la théorie de l'officier, ou en appliquant, dans l'enceinte bornée du manége, les doctes principes de M. de Laguérinière, il maudit ce qu'il appelait les chaînes de son esclavage, et soupira de regret, à la pensée de ses courses vagabondes au milieu des bois.

Cependant une espérance secrète soutenait son courage, sa résolution; il venait d'atteindre sa dix-huitième année, et il lui semblait qu'au terme de son noviciat, il allait entrer dans une carrière libre et sans bornes, où ses désirs deviendraient des ordres pour la destinée. Mais la jeunesse, si impétueuse qu'elle soit dans ses vœux, ne met pas d'ordinaire une grande énergie à marcher vers leur accomplissement: il semble à cet âge que les choses souhaitées doivent venir d'elles-mêmes au-devant de nous, et l'espérance ouvre à la vie une si longue perspective, que le lendemain nous paraît toujours plus propice que l'heure présente à la réalisation de nos projets.

Mathias n'échappa point à cette illusion mensongère: ce fut d'abord pour se distraire de sa mélancolie qu'il se lança dans le tourbillon des plaisirs et des fêtes; mais peu à peu, séduit par l'appât de trop faciles conquêtes, entraîné par l'exemple de compagnons futiles ou vicieux, il finit par s'abandonner sans réserve à ses passions de jeune homme, et plus d'un remords vint s'associer à l'image décolorée et souvent importune de Mlle de Jariel. Au milieu d'une orgie, sa joie bruyante, sa folle ivresse étaient remplacées tout à coup par un sombre silence, par une tristesse farouche. — Tu as le vin maussade, lui disaient ses amis. Et Mathias n'en devenait que plus morose et plus irritable. Il arriva qu'un soir une observation de ce genre le piqua plus sensiblement, et d'un léger propos de raillerie il surgit une grave querelle.

— A quoi songes-tu encore avec cet air sournois? s'était écrié un de ses camarades, étourdi par les fumées du vin; tiens! ne me réponds pas, c'est inutile. Ecoutez, messieurs! je vais vous dévoiler les secrets du ténébreux chevalier; vous croyez, mesdames, que vos charmes sont assez puissants pour retenir sous leur empire le cœur de ce jeune guerrier; détrompez-vous! Il est à cent lieues d'ici un antique manoir qui recèle aux regards jaloux une châtelaine éplorée, digne rivale de la tendre Dulcinée, et cette beauté champêtre, qui retient sous les verrous le cœur du chevalier, a nom Marie de Jariel.

A peine ce dernier mot était-il prononcé, que Mathias avait répondu par cet outrage qui, en France, de temps immémorial, exige le sang d'un homme.

On se rendit sur le terrain; l'imprudent instigateur de la querelle paya de sa vie son indiscrétion; Mathias en fut quitte pour une blessure dangereuse.

Son colonel crut devoir instruire le baron de Morvault de cet événement et de l'état de son fils: « Je ne puis vous dissimuler, lui disait-il en terminant la lettre qu'il lui écrivit à cette occasion, je ne puis vous dissimuler que la blessure du chevalier donne pour sa vie des inquiétudes sérieuses. »

A cette époque, quatre années s'étaient écoulées depuis le jour où Mathias avait dit un si triste adieu au château de Jariel, et ce jour était resté présent à la pensée de Marie comme si c'eût été la veille.

C'était au mois de décembre de l'année 1828, il était dix heures du soir; le vieil abbé et sa nièce veillaient auprès du feu, n'ayant pour toute compagnie qu'un levrier noir, qui, le museau appuyé sur ses pattes de devant, balayait de son souffle les cendres éparses du foyer. L'abbé s'était endormi en marmottant son bréviaire, et, les mains immobiles sur un ouvrage de tapisserie auquel elle avait cessé de travailler, Mlle de Jariel s'était laissé absorber par de sombres rêveries. A cet instant, la porte du château retentit sous des coups précipités, et bientôt après le baron de Morvault, pâle, hors de lui, pénétra dans la salle. A son aspect inattendu, effrayant, Marie sentit la vie l'abandonner, et l'abbé, surpris par cette apparition au milieu du sommeil, semblait lutter encore contre l'obsession d'un lourd cauchemar. En cette occasion, comme dans toutes celles de cette nature, le courage de l'homme fut inférieur à celui de la femme.

— Mathias! dit la voix de Mlle de Jariel.

— Mathias est mort, repartit le baron en tirant de sa poche la lettre du colonel.

D'un regard, d'un seul coup d'œil Marie eut dévoré cette lettre longue de deux pages; ce fut l'affaire d'une seconde.

— Il n'est pas mort, dit-elle, puisque je vis.

Les deux vieillards la crurent folle.

— Joseph! s'écria-t-elle.

A ce cri, un domestique accourut.

— Sellez mon cheval.

Il y avait une minute à peine que cet ordre était

donné, que déjà Mlle de Jariel lançait son cheval à toute bride dans l'avenue du château, et Joseph, le vieux serviteur de son père, dévoué corps et âme à sa jeune maîtresse, enfonçant ses éperons dans les flancs de sa monture, faisait tout son possible pour la suivre, sans se préoccuper le moins du monde du but d'un voyage si précipité.

Elle était déjà bien loin avant que le baron et l'abbé eussent recouvré le sang-froid nécessaire pour s'apercevoir de son absence et se communiquer leurs conjectures à ce sujet.

A quatre lieues du château de Jariel habitait Mme la marquise de Montbeil; cette dame, parente de Marie à un degré fort éloigné, avait, dans sa jeunesse, vu la cour; elle parlait souvent avec une orgueilleuse satisfaction du jour de sa présentation; elle revenait sans cesse et toujours sur les détails de sa toilette de cérémonie en ce jour mémorable; elle se plaisait à reproduire la révérence qu'elle avait faite à la reine, et celle que Sa Majesté lui avait rendue, ce qui ne l'empêchait pas de cacher sous ces ridicules les qualités du cœur les plus précieuses, et d'avoir, pour sa nièce surtout, la tendresse d'une véritable mère.

C'est chez l'honorable douairière que Mlle de Jariel se dirigeait; elle arriva au château de Montbeil au milieu de la nuit. La bonne dame faillit s'évanouir de surprise et d'effroi. Mais sans lui laisser le temps d'entamer un interrogatoire superflu : — Ma tante, dit la jeune fille, M. Mathias de Morvault, blessé mortellement, est seul à Paris, sans amis, sans parents; allons à son secours. Ai-je eu tort de compter sur vous, madame?

— Non, mon enfant; mais ne serait-il pas prudent d'attendre au moins qu'il fît jour?

— La mort n'attend pas, reprit Marie! Tenez, grâce à mon bon Joseph, voici votre voiture attelée. Venez, venez, je vous en supplie!

Un quart d'heure après, la lourde berline, attelée de trois chevaux, roulait dans les ténèbres, et la marquise en était encore à objecter à sa nièce qu'il lui fallait au moins prendre le temps de s'habiller, de se munir de son manteau, de sa palatine, et de mille autres accessoires dont les plus essentiels se trouvèrent pourtant, comme par enchantement, amoncelés près d'elle sur les coussins de la voiture. Mais quand la marquise fut enfin remise de sa première émotion, elle revint insensiblement à sa conversation favorite : — Vraiment oui, ma nièce, ce sera mon troisième voyage à Paris, depuis celui que je fis avec le marquis en 1782, pour aller présenter ma révérence à Leurs Majestés, il y a quarante-six ans. Ah! si vous m'aviez vue ce jour-là, ma chère enfant! ma jupe et mon justaucorps étaient de Mme Ray, la meilleure faiseuse, mes dentelles étaient de chez Babois, et j'avais été coiffée par Léonard, le coiffeur de la reine.

— Mon Dieu, disait Mlle de Jariel, mais ces chevaux ne marchent pas, n'avancent pas! Pourtant, grâce à l'activité avec laquelle Joseph gourmanda les postillons, grâce surtout à l'art merveilleux déployé par Marie pour abréger les temps d'arrêt indispensables, la voiture ne mit que trente-six heures pour franchir la distance de Luçon à Paris.

Cependant il arriva, méprise très-commune en pareil cas, que la blessure de Mathias trompa les pronostics des gens de l'art, et dès le troisième jour elle n'offrait plus l'ombre du danger. Ce fut alors que le chevalier, en réfléchissant aux conséquences funestes de son emportement, en conçut un amer repentir; mais en même temps, et par une injustice trop ordinaire qui porte l'homme, pour échapper aux reproches de sa conscience, à rejeter ses fautes sur autrui, Mathias en vint à maudire Mlle de Jariel comme la cause directe de son duel. L'image de Marie ne se présenta plus à sa mémoire que souillée du sang et du meurtre d'un ami, et au plus ardent amour succéda, dans cette âme ulcérée et aveugle, un ressentiment, et pour ainsi dire une antipathie inexorables; car ce n'était pas seulement dans sa pensée que Mathias nourrissait ses griefs imaginaires, plus d'une fois déjà, devant les mêmes personnes qui avaient été témoins de sa querelle, et qui s'appliquaient à dissiper les ennuis de sa convalescence, le jeune exalté avait laissé échapper de son sein avec une fureur frénétique le nom de la pauvre Marie, en l'accablant des reproches les plus immérités.

Malgré deux nuits passées en voyage, malgré la fatigue, malgré le dérangement de leur toilette, les deux femmes ne songèrent pas un seul instant ni à se reposer, ni à réparer le désordre de leur mise avant de se faire conduire chez le chevalier. Marie n'avait qu'un but, qu'une pensée, voir Mathias, Mathias mourant, mort peut-être; et l'anxiété de Mlle de Jariel s'accrut encore à mesure qu'elle approchait du terme du voyage. Enfin la berline s'arrêta à la porte de l'hôtel habité par son ami d'enfance. S'élancer de la voiture, demander M. le chevalier de Morvault, et monter l'escalier sans écouter la réponse du concierge, tout cela fut l'affaire d'un instant. — Mon cœur m'indiquera la route, se dit-elle en elle-même; et sans songer à attendre au moins la vieille marquise qui la suivait d'un pas en harmonie avec son âge, elle arrive, elle sonne, un domestique vient lui ouvrir : « M. de Morvault? » dit Marie; et puis, interdite, elle s'arrête, elle prête l'oreille.... Et tout à coup, reculant d'un pas en arrière, elle se demande si un rêve terrible n'abuse pas ses sens, car, au milieu d'éclats de voix joyeux et de rires confus, elle a cru saisir son nom, son noble nom, prononcé par une voix trop connue avec un tel accent d'ironie et de dédain!...

A cet instant, son esprit la reporta dans la salle du vieux château, dans cette embrasure de croisée donnant sur les fossés, où Mathias s'était plaint de ce

qu'elle paraissait si peu affligée de son départ, et ses yeux s'emplissaient de larmes à ce souvenir, quand le domestique reprit : — Qui dois-je annoncer, madame ?

— Mlle de Jariel.

— Mlle de Jariel ! répéta le valet en ouvrant la porte.

Le chevalier, enveloppé d'une superbe robe de chambre, à demi-couché sur un vaste fauteuil, semblait trôner au milieu d'une cour vouée au culte exclusif du plaisir et de la dissipation; il présidait une fête dont il était à la fois le héros et l'amphitryon, et l'appareil d'un riche festin à peine terminé expliquait les éclats de voix qui avaient frappé si douloureusement Mlle de Jariel.

Au milieu du bruit, du fracas des verres, la voix du domestique ne fut point entendue, mais l'attention devint générale et la stupeur de Mathias fut sans égale, quand la jeune femme, belle de sa beauté naturelle, plus belle encore de l'expression altière et touchante qui brillait dans ses yeux, eut franchi le seuil du salon et s'arrêta tout à coup, immobile et glacée, devant un spectacle aussi inattendu.

Il y eut une demi-minute d'un silence mortel, et Mathias crut qu'il succomberait sous le regard fixe et froid qu'avait arrêté sur lui Mlle de Jariel.

— Chevalier ! dit-elle enfin d'un accent où la douleur l'emportait encore sur l'indignation, chevalier, je vous pardonne !.... Et elle disparut.

— Où sommes-nous donc, ma chère enfant ? lui dit la marquise qui arrivait avec peine à la hauteur du deuxième étage, c'est donc au ciel que demeure ce Mathias?

— Il est mort ! repartit froidement sa nièce, il est mort dans mon cœur; venez, ma tante. La vieille marquise la suivit machinalement, subjuguée par l'ascendant de sa parole.

III.

Après une nuit de repos accordée à la marquise, les deux femmes reprirent la route qu'elles venaient de parcourir. — Mais enfin, mon enfant, répétait à satiété la vieille dame, dominée par ses souvenirs de la cour de Versailles et sans s'apercevoir de l'accablement effrayant dans lequel sa nièce était plongée, sais-tu que ça n'a pas le sens commun que des gens de notre qualité soient venus à Paris, sans faire la révérence à Sa Majesté et aux princesses; grâce à Dieu, nous ne sommes pourtant pas embarrassées de fournir nos preuves de 1400, pour monter dans les carrosses; Chérin le sait bien, et d'Hozier aussi.

De retour au château, Mlle de Jariel sembla reprendre d'un air calme et tranquille toutes les habitudes de sa vie solitaire. Il arriva sur ces entrefaites qu'un voisin de campagne, auquel ni son âge, ni son nom, ni sa fortune ne devaient donner aucune prétention à cette alliance, eut pourtant l'idée présomptueuse de demander la main de Marie à son oncle; et, à son grand étonnement sans doute, quelques semaines après il l'épousa.

Mlle de Jariel n'eut pas plutôt contracté cette union vers laquelle l'avait poussée la folie plus que la vengeance, qu'elle sentit toute son exaltation l'abandonner; à dater de ce jour, elle ne fit plus que languir sous le poids de sa douleur et de son désespoir. Son amour pour Mathias, qu'elle avait cru éteint, se raviva avec une violence extrême, et, trop vertueuse pour faire la plus légère concession à l'entraînement de sa passion, ses efforts pour la vaincre devaient consumer promptement sa vie; il lui semblait avoir commis, en se donnant à un autre, une lâche trahison, un honteux adultère; et regardant son mari comme le complice de son crime, elle finit par ressentir pour lui une insurmontable aversion.

Quant à Mathias, l'apparition soudaine et terrible de Mlle de Jariel le conduisit aux portes du tombeau. Durant six semaines, en proie au delire le plus effrayant, il appelait la mort à son secours, mais la mort fut sourde à sa voix. Un mot, une seule ligne de justification de sa part, auraient peut-être réparé tout le mal; mais ce mot, Mathias ne put ni le prononcer ni l'écrire. La vue de Marie, la malédiction sortie de sa bouche sous la forme d'un pardon, l'avaient terrifié, frappé comme d'un coup de foudre; et quand il eut recouvré, grâce à sa robuste constitution, l'usage de sa raison et de ses organes, la nouvelle du mariage de Marie vint anéantir toutes ses résolutions. Il envisagea cet événement comme une juste punition de la Providence, et, tout en mesurant l'immensité de la perte qu'il venait de faire, il comprit qu'elle était irrévocable et qu'il essayerait en vain de lutter contre sa destinée.

Des années, des révolutions passèrent sur la tête de Mathias sans chasser de son souvenir le fantôme de cette femme outragée apparaissant devant lui comme évoquée par sa trahison et résumant dans ce mot de pitié et de commisération, « je vous pardonne ! » tout son amour passé et son irrévocable réprobation. N'espérant de terme à son tourment et à ses remords que l'heure du trépas, il courut ardemment, en 1832, au-devant des périls suscités en Vendée à ses coreligionnaires politiques par la tentative de Mme la duchesse de Berry. Mais la mort vient rarement à qui la cherche, et Mathias eut beau exposer sa vie dans les rencontres les plus hasardeuses, il en sortit sain et sauf et plus dégoûté que jamais des vaines ambitions et des folles espérances.

Quelque temps après la désastreuse affaire de La Pénissière, au milieu d'une nuit obscure, un homme, montant un cheval harassé de fatigue, se glissait furtivement dans la cour silencieuse et déserte d'une maison à demi ruinée, car depuis trois années le baron de Morvault l'avait abandonnée pour se retirer à la ville. Le cavalier marcha sans hésiter vers la porte de l'écurie que décoraient des trophées de

chasse, gage d'un temps meilleur, et l'ayant ouverte, après avoir débarrassé sa monture de ses harnais, après avoir ramassé à grand'peine quelques débris de paille et de foin qu'il jeta dans le râtelier, il vint heurter à une porte de la maison qui, à travers ses panneaux disjoints, laissait passer un pâle rayon de lumière.

— Qui frappe? répondit de l'intérieur une voix effrayée.

— Ouvrez, dit le nocturne visiteur. C'est moi, Mathias.

La porte fut ouverte à regret après une longue hésitation, et une paysanne âgée, tenant à la main un flambeau de résine, parut en tremblant sur le seuil.

— Ne craignez rien, Jeanne, lui dit Mathias.

La bonne femme, pour toute réponse, se mit à remuer la tête d'un air de doute.

Pour expliquer l'incrédulité de la vieille Jeanne, nous devons dire que le bruit s'était répandu depuis plusieurs mois, dans le pays, que Mathias avait été tué dans un des premiers engagements.

Cependant, à la clarté moins terne de deux chandelles que la vieille gouvernante avait posées sur la cheminée de la salle à manger, elle reconnut dans les traits amaigris et fatigués de Mathias ceux de l'enfant qu'elle n'avait pas vu depuis tant d'années.

— Jésus, c'est donc vous! s'écria-t-elle, mon bon maître, vous n'êtes donc pas mort? Dieu soit loué!

— Non, ma pauvre Jeanne, je ne suis point mort, comme tu le vois, mais je n'en vaux guère mieux, car je tombe de lassitude et de faim.

La vieille se hâta de placer sur la table, en s'excusant de sa pénurie, tout ce qu'elle put trouver d'aliments; mais, au premier morceau que le chevalier voulut porter à sa bouche, il sentit qu'il lui serait impossible de rien prendre. Suffoqué par la force des souvenirs évoqués en lui par la vue des objets qu'il avait sous les yeux, il cessa d'inutiles efforts. Que de fois, pensait-il, cette maison où il venait de se glisser furtivement comme un voleur, où il arrivait brisé de corps et d'âme, avait retenti de ses clameurs joyeuses! que de fois il s'était attablé là en face de son père, dont la parole vive et gaie savait faire oublier aux convives l'heure du départ! c'est là que s'asseyait le vieil abbé de Jariel, et près de lui... Mathias se leva, et ayant ouvert une porte vitrée rouillée sur ses gonds, il se trouva dans le jardin; la nature, abandonnée à elle-même, avait fini par y effacer les traces de la main de l'homme, et les arbres non émondés obstruaient le passage des allées rongées par mille herbes parasites.

Mais, comme un homme qui marche durant le sommeil sans avoir le sens ni la perception de l'acte qu'il accomplit, Mathias, entraîné par une force irrésistible, arriva jusqu'au sentier tracé dans la prairie, à l'extrémité du jardin. Subjugué de plus en plus par la magie de ses impressions, il poursuivit sa course, franchissant, sans les voir, les haies, les échaliers qui se trouvaient sur son passage, et il arriva ainsi jusqu'à la grille du parc du château de Jariel. On eût dit qu'une pensée bienveillante avait présagé son retour, car la grille céda à une légère impulsion, et le chevalier put pénétrer dans le parc.

Le sentiment de la vie réelle, que Mathias avait perdu durant sa course précipitée, lui revint à l'aspect de ces lieux et rouvrit en même temps toutes les blessures de son âme. — Eh quoi! se dit-il, ai-je le droit de franchir le seuil de cette enceinte? une malédiction qui m'en interdit l'entrée ne pèse-t-elle pas sur ma tête? quelle main m'a donc conduit ici pour me montrer du doigt l'Eden d'où j'ai été chassé?... Que fait-elle à cette heure? quelle pensée occupe ses songes?... Et, sous l'obsession de son désespoir, Mathias songeait à fuir, lorsqu'un bruit confus de voix provoqua son attention. Prêtant l'oreille, il entendit les paroles suivantes: « Mes enfants, les contre-ordres d'insurrection viennent d'arriver, il ne nous reste plus qu'à nous *égailler* chacun de notre côté et à sauver notre vie comme nous pourrons; que ceux d'entre vous qui ne sont pas trop compromis retournent tranquillement chez eux; donnez le drapeau, car c'est la volonté de Mlle Marie... jamais je ne m'habituerai à l'appeler d'un autre nom, d'ailleurs, à quoi bon maintenant?.... c'est sa volonté qu'il soit enfermé dans son cercueil. »

C'était huit jours auparavant que les paysans, à qui s'adressait maître Lépine, étaient venus se ranger sous son commandement, pour offrir le secours de leurs bras à Mme la duchesse de Berry. Au moment de leur départ, Marie de Jariel, cédant à l'impulsion d'un mouvement exalté, ou bien entraînée à son insu par une fatalité mystérieuse, Marie, qui croyait aussi Mathias mort, s'était présentée, vêtue de deuil, sur le front de la troupe armée: « Mes amis, leur dit-elle, une fois déjà, au rendez-vous de fête des *Moustiers*, j'ai été votre porte-drapeau, vous en souvenez-vous? Eh bien! je veux l'être encore aujourd'hui. En avant! que Dieu vous accorde la victoire, et à moi ce que je souhaite, ajouta-t-elle tout bas. » Et rien n'avait pu changer sa détermination héroïque.

L'âme bouleversée des paroles qu'il venait d'entendre, quoiqu'il n'en comprît pas le véritable sens, tant sa raison était troublée et ses forces épuisées par la fatigue, Mathias, d'un pas incertain et chancelant, suivit machinalement les traces de maître Lépine et pénétra derrière lui dans le château, jusqu'au premier étage, sans que le vieillard, absorbé lui-même par une préoccupation profonde, se retournât une seule fois au bruit des pas et des sourds gémissements du chevalier. Après avoir suivi un long corridor, maître Lépine entra dans la grande salle du château, et là, s'étant approché d'un lit de repos qui d'ordinaire servait à la sieste de l'abbé, il

y déposa le drapeau en l'embrassant avec l'expression plaintive d'un vif regret.

La salle entière était plongée dans les ténèbres; cependant l'endroit où le lit de repos était placé se trouvait éclairé par les rayons de la lune auxquels une croisée ouverte donnait un libre passage, et Mathias, qui, se sentant défaillir, s'était appuyé contre le mur sans avoir la force ni le courage de manifester sa présence par une seule parole, Mathias se demandait avec effroi pourquoi ce lit était recouvert d'un grand drap blanc. Quand maître Lépine eut disparu, il s'élança; d'une main convulsive il souleva la draperie, et le visage de Marie, plus pâle que son linceul, lui apprit l'affreuse vérité.

E. DE GYVÈS.

L'AVEU.

BEAUX-ARTS

DANS LE NORD DE L'EUROPE.

EXPOSITION DE DRESDE, DE HAMBOURG, DE COPENHAGUE ET DE STOCKHOLM.

COLLECTIONS D'ART DE SAINT-PETERSBOURG.

Les concours, les grands prix, les envois de Rome, la séance annuelle de l'Académie, les fêtes solennelles des Beaux-Arts à Paris, ne nous ont point fait perdre de vue l'étranger. Nos correspondants ont parcouru toute la partie septentrionale de l'Europe ; ils ont visité les musées de l'Allemagne, de la Suède, du Danemark, de la Russie même, et leurs pérégrinations n'ont pas été sans résultats.

Exposition de Dresde. — Le catalogue de l'exposition annuelle de Dresde comprenait trois cent soixante-neuf œuvres d'art, dont cent soixante-huit appartenaient aux artistes de l'Académie saxonne. Le professeur Schnorr de Carolsfeld, de Munich, y avait envoyé cinq grands cartons représentant : *l'Entrevue de Barberousse et du pape à Rome ; la Bataille d'Iconium ; la Mort de Barberousse*, et deux sujets allégoriques, *l'Empire* et *l'Église*. Ces vastes compositions, qui se recommandent par l'habile disposition des groupes, par la multiplicité et la variété des figures, gagnent sans doute à n'être pas des peintures, car on en peut mieux apprécier le dessin, qu'auraient déparé les tons pâles et froids de l'école bavaroise.

On a beaucoup admiré *l'Empereur Frédéric III*, par le professeur Hübner, tableau destiné à la salle des Empereurs de Francfort-sur-le-Mein ; mais à Dresde, comme ailleurs, le public montre pour les tableaux de genre une prédilection marquée. Il s'est extasié devant le *Retour du Joueur*, du Mayençais Ruftige ; *les Jeunes filles à la fontaine*, de Richter, et surtout *les Charmes du repos après le travail*, d'Erhardt. Le professeur Bégas avait représenté un enfant baigné par une négresse, et essayant de blan-

chir avec une éponge la peau noire de la servante. Le conseiller Carus, qui cultive à la fois la médecine, la littérature, la peinture et la musique, avait pris pour sujet la *Scène de la terrasse*, d'*Hamlet*, et l'avait traitée avec le talent d'un homme qui manierait exclusivement le pinceau.

Nous avons remarqué, parmi les paysages, les *Vues de Sicile*, par Alexandre Hermann; de vigoureuses études de la nature méridionale, par le jeune peintre Papwitz; l'*Église de village*, par O. Wagner; une *Vue de Dresde au clair de lune*, par le professeur Dahl; le *Golfe de Salerne, près Positaro*, par Goldstein; l'*Intérieur de Saint-Marc à Venise*, d'autres vues d'églises et des *Bandits romains se réfugiant dans un couvent de Dominicains*, par Hauschild. Nous avons contemplé avec un plaisir mêlé de regrets les tableaux de fleurs de Frédéric, récemment décédé, et les gracieuses peintures du Norwégien Fearnley, que la mort a frappé inopinément à Munich, où il était venu achever ses études.

Exposition de Hambourg. — L'activité commerciale de Hambourg, les immenses travaux nécessités par l'incendie de 1842, laissent aux habitants peu de loisir pour s'occuper des beaux-arts. Les artistes étrangers ont fait presque exclusivement les frais de l'exposition de 1843. Constantin Schrœdler, de Munich, y a envoyé *le baron de Munchhausen racontant ses merveilleuses aventures*, petit tableau spirituel, *humoristique*, mais d'un ton monotone et blafard. On a distingué quelques paysages. Carl, dans son tableau d'*un Lac au milieu des montagnes*, a rendu d'une touche légère les cimes vaporeuses et les lointains. L'*Eau agitée*, de Wulff, une *Scène en mer*, de Morsgenstern, un *Orage en mer*, de Sander, sont de bonnes études de la nature liquide. Le *Contrebandier*, de ce dernier, composition pleine d'énergie, a captivé tous les suffrages. L'*Écolier*, de Zoesche, a de la vérité; le *Coucher du Soleil*, de Huhlman, et un *Paysage italien*, de Maria, se distinguent par le coloris. Plusieurs tableaux, qui sont restés inaperçus, auraient eu sans doute plus de succès s'ils avaient été moins ténébreusement placés.

Exposition de Copenhague. — Jusqu'à ce jour, les œuvres d'art importées d'Allemagne et même de France avaient toujours été en majorité dans les expositions danoises. Cette année, sur quatre cents œuvres d'art, deux cent cinquante sont dues à des artistes indigènes. A la vérité, on n'en peut citer élogieusement qu'un très-petit nombre, comme des portraits par Marstram, des paysages par Dahl, et les sculptures de Mlle Herbst.

Exposition de Stockholm. — Les artistes suédois ont, pour la plupart, acquis les premières notions de leur art en France ou en Italie; cependant, en jetant les yeux sur leurs productions, on ne peut y méconnaître une originalité qui triomphe de la routine des écoles. A l'exposition de cette année, les paysages principalement avaient un incontestable mérite et valaient mieux que les tableaux historiques; nous devons toutefois une mention honorable aux œuvres de M. Wahlborn, jeune artiste qui est allé à Paris pour y apprendre l'architecture, et y est devenu un peintre distingué. Le Belge Wickenberg avait mis au salon de Stockholm un *Vieillard aveugle entouré de sa famille* et des *Troupeaux dans un pâturage*. Le capitaine Croustande y avait une précieuse collection de dessins représentant les sites, les monuments, les sculptures et les peintures de l'Égypte. Ces dessins, fruits de plusieurs années de travail, sont également intéressants sous le rapport de la science et sous celui de l'art. Il serait à désirer qu'on en fît l'objet d'une publication, mais il est douteux qu'un éditeur suédois puisse subvenir aux frais d'une aussi coûteuse entreprise.

Travaux d'art a Saint-Pétersbourg. — Il avait été jusqu'à ce jour impossible d'embrasser l'ensemble des nombreuses œuvres d'art entassées pêle-mêle dans les magasins de Saint-Pétersbourg. Le directeur en chef des musées, le conseiller d'Etat Gilles, a contribué à classer ces richesses éparses, à accroître les collections confiées à sa garde, et à les rendre plus accessibles au public. Il a été seconde dans ses efforts par les conseillers d'Etat de Graefe et de Fraehn et autres savants éclairés, dont on appréciera mieux le mérite quand le nouveau musée sera terminé. L'architecte Klenze a construit ce monument, situé entre l'Ermitage et le théâtre de l'Ermitage d'un côté, et de l'autre entre la Neva et la rue des Millions, ainsi appelée à cause de sa splendeur et de sa magnificence. En démolissant tout ce qui se trouvait sur ce terrain, pour faire place au nouveau palais, on n'a conservé qu'une seule galerie, que Catherine avait fait construire à l'imitation des Loges du Vatican et orner de copies des fresques de Raphaël. Au lieu de suivre ses inspirations sans entraves, Klenze devait faire entrer cette longue galerie dans son plan général. La plus grande partie de ce palais est uniquement destinée aux collections d'art. On vient d'en former une nouvelle des antiquités trouvées dans les fouilles faites aux environs de Kertsch. Elle est provisoirement exposée à l'Ermitage; elle se compose d'objets d'un style bâtard, fabriqués probablement dans le pays même, et d'autres morceaux d'un beau style, qui paraissent avoir été apportés de Grèce ou exécutés par des artistes grecs au service des rois du Bosphore. Nous remarquons surtout, parmi les objets exposés, un élégant vase d'or de six pouces de hauteur. Sur l'une des faces est ciselé un Scythe qui tend son arc; sur l'autre, un soldat scythe arrache une flèche qui a pénétré dans la bouche d'un de

ses compagnons. Il y a dans cette collection douze couronnes de lauriers en or d'une belle conservation et d'un travail exquis; un grand nombre de bracelets, de chaînes, de boucles d'oreilles; un bouclier d'or orné de feuillages et de masques, et des vases de terre qui, en rappelant ceux d'Étrurie et de Campanie, en diffèrent par des bas-reliefs dont quelques-uns sont dorés.

La collection de pierres gravées, actuellement placée dans le palais de marbre, a été publiée en grande partie par le conseiller d'État Kochler. Parmi les monnaies antiques qui sont déjà classées, il y a des suites plus complètes qu'en tout autre cabinet d'Europe, comme les pièces bosphoriennes, arsacidiennes et indo-scythiques. Le cabinet des monnaies du musée asiatique s'est enrichi récemment de deux collections importantes. L'une, donnée par le ministre des finances, se compose de monnaies persannes, turques et indiennes, trouvées en divers endroits du territoire trans-caucasien, et dont la plupart appartiennent au premier quart du dix-huitième siècle; l'autre, présent du colonel de Butenief, est riche en monnaies mahométanes recueillies sur les bords de l'Oxus, du Jaxardus et de l'Indus. Les plus anciennes remontent au huitième siècle. Les deux collections renferment des pièces qui étaient totalement inconnues jusqu'à ce jour.

La galerie de l'Ermitage tient le premier rang parmi celles de Saint-Pétersbourg. Les plus beaux tableaux qu'elle contient ont été gravés et publiés par Labenski. Elle en possède cinq qu'on attribue à Raphaël, et dont deux, la *Judith* et la *Madone de la maison d'Albe*, ont tous les caractères de l'authenticité; les trois autres sont douteux. Certaines salles de l'Ermitage sont exclusivement réservées chacune à un maître, l'une à Rembrandt, une autre à Rubens, une troisième à Wouvermans; mais il est impossible de se former une idée exacte des richesses de cette galerie, tellement étroite, que beaucoup d'excellentes peintures, entre autres des Murillo et des Vélasquez, n'ont jamais été exposées.

Outre ces collections, qui vont être réunies dans le nouveau musée, l'Académie impériale possède encore des collections d'ornements en or trouvés en Sibérie, d'antiquités égyptiennes, d'armes orientales, de tableaux et de vases antiques. Nous avons aussi visité avec intérêt plusieurs galeries particulières, les tableaux du vice-chancelier comte de Nesselrode et du ministre Uwarof, et le cabinet de monnaies du conseiller d'État Reichel.

F. Gunther.

L'HIVER, PAR M. FREEMAN.

Dans mon pèlerinage.
A la route sauvage
Joignant les verts détours,
J'ai laissé ma jeunesse
Par une triple ivresse
En prolonger le cours.

Dans la bruyère rose,
Sous la charmille close,
Sur le balcon fleuri,
De fatigue troublée,
Trois fois elle est allée
Se chercher un abri.

Là de molles promesses,
Là des voix charmeresses,
Me tinrent en suspens;
Sur mes membres humides
Les voluptés perfides
Roulèrent leurs serpents.

Mais le sort tutélaire
Rendit à ma misère
Le repos étranger,
Et mon âme fidèle
D'une épreuve nouvelle
Ne craint plus le danger.

Si parfois, faible et tendre,
Elle se laissa prendre
Aux lacs des beaux cheveux,
Jamais avant la fuite
Elle ne fut induite
A renier ses vœux.

Aux clartés passagères
D'étoiles mensongères
Arrêtée un moment,
Toujours elle est venue
Rechercher sous la nue
Les yeux du firmament

Et toi, dans ma pensée
Comme un enfant bercée,
Tu sais, ô ma chanson
Si d'oublier la terre
Pour ce voyage austère
Mon courage eut raison

Le comte F.-L. DE GRAMONT

Physionomie Parisienne.

Promenade aux Tuileries.

NOTICE HISTORIQUE

SUR

LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

M. CHERUBINI.

Deuxième partie.

ETTE même année 1791, où parut *Lodoïska* à Paris, Mozart était mort à Vienne, sans avoir pu se consoler de la disgrâce de son immortel *Don Giovanni*, même par l'espoir d'une réparation tardive et d'une consécration posthume. Quelques mois plus tard, Cimarosa donnait, dans cette même capitale, son *Matrimonio secreto*, et il obtenait un triomphe inouï dans les fastes de la musique. C'est donc, pour ainsi dire, entre le chef-d'œuvre méconnu de Mozart et le chef-d'œuvre admiré de Cimarosa, que se trouve placée, dans l'ordre des temps, comme dans celui des progrès de l'art, la *Lodoïska* de M. Cherubini. Or, il est certain que l'œuvre du musicien français ne devait rien à celle du compositeur allemand, et qu'elle n'avait rien de commun non plus avec celle de l'artiste ultramontain. Mozart avait sans doute montré, dans son *Don Giovanni*, tout l'effet que peuvent produire de grandes combinaisons harmoniques et de belles dispositions instrumentales, unies aux mélodies les plus neuves, les plus heureuses, les plus originales; mais ces révélations du génie, stériles encore pour l'Allemagne, étaient restées étrangères à la France; il n'est donc pas douteux que M. Cherubini n'ait dû qu'à ses seules inspirations le style nouveau qu'il inaugura dans sa *Lodoïska*. Le *Matrimonio secreto* de Cimarosa peut être regardé comme l'expression la plus complète et la plus heureuse de la pure musique italienne; elle est là tout entière, avec tout le charme, toute l'élégance, toute la vivacité, toute l'intarissable abondance de sa mélodie; et si quelque ouvrage a mérité de rester éternellement le type de la vraie musique italienne, c'est assurément celui-là. Mais ce n'était déjà plus à cette école qu'appartenait l'auteur de *Lodoïska*; et, à cet égard encore, M. Cherubini se montrait complétement neuf et original dans la manière qu'il s'était créée.

La transformation musicale, commencée dant cet ouvrage et poursuivie, sous des formes diverses, dans les opéras français de M. Cherubini, embrassait à la fois le chant et l'orchestre. Jusqu'alors, les

morceaux d'ensemble avaient obtenu peu de place dans les opéras; c'est Cimarosa, qui, dans un de ses ouvrages, représenté en 1775, avait fait entendre pour la première fois des *trios* et des *quatuor* dans le cours de la pièce. Mais ces morceaux ne tenaient, pour ainsi dire, à l'action par aucun lien dramatique; ils étaient un moyen de variété, plutôt qu'un moyen d'intérêt, et un ornement parasite plutôt qu'un élément nécessaire. Le premier, M. Cherubini sentit qu'on pouvait attribuer à la musique une importance plus grande, un rôle plus considérable, la lier à l'action par des rapports plus intimes, en consacrant au développement de cette action toutes les ressources de l'art musical. Sur la scène donc il donna aux morceaux de musique une ampleur inconnue jusqu'alors, et, avec des formes nouvelles, des proportions inaccoutumées. Le final du second acte de *Lodoïska* était un morceau sans exemple encore sur la scène française; et celui des *Deux Journées*, où se trouve la plus haute expression dramatique qu'il soit possible d'atteindre, dans la combinaison du chant le plus heureux soutenu de tout l'éclat de l'orchestre, est resté l'un des chefs-d'œuvre de l'art. En même temps, il savait donner à chaque morceau la couleur qui lui était propre, et qui tenait à un sentiment profond et vrai, autant qu'à un emploi neuf et ingénieux des ressources de l'instrumentation. J'en puis citer pour exemple, dans son opéra du *Mont Saint-Bernard*, ce chœur de religieux cherchant les voyageurs ensevelis sous la neige, empreint d'un tel caractère de vérité, qu'on disait en l'entendant : « Cette musique fait grelotter. » Et cette autre scène, devenue fameuse, du même opéra, la scène de *la cloche*, dans laquelle, tout en tournant constamment autour de la note unique d'une cloche, qui se fait entendre d'un bout à l'autre du morceau, le grand compositeur a montré tout ce qu'il possédait de ressources harmoniques, jointes à une adresse rare à enchaîner les modulations.

Dans l'orchestre, dont le rôle avait été jusqu'alors à peu près nul, il montrait l'art de traiter chaque instrument comme un personnage qui a son langage et son accent; il enseignait à combiner leurs différents timbres dans un ensemble harmonieux, et à les réunir, suivant les besoins du drame, dans des masses vigoureuses. Il ne mettait pourtant pas la statue dans l'orchestre, ni le piédestal sur le théâtre, comme on prétend que Grétry le disait de Mozart, très-injustement sans nul doute; mais il ne séparait pas la statue de son piédestal, et l'effet de l'une s'augmentait à raison des proportions de l'autre. Ainsi, sur le théâtre, ampleur et puissance de développements, jointes à des mélodies toujours appropriées au sujet, graves et sévères dans *Médée*, vives et piquantes dans *l'Hôtellerie portugaise*, naïves et touchantes dans *les Deux Journées*; et, dans l'orchestre, dialogue intelligent des instruments, élégance dans les dessins, vigueur dans les masses, effet dans l'ensemble; et partout, élévation dans le style, noblesse dans le choix des idées, et disposition toujours sage et judicieuse dans toutes les parties; tels sont les principaux traits de la révolution musicale opérée par M. Cherubini, et tels sont aussi les principaux traits de son génie.

Après le succès des *Deux Journées*, qui fut le plus long et le plus populaire dont il y eut alors d'exemple, et qui fut consacré par les suffrages de l'Allemagne, comme par les acclamations de la France, M. Cherubini, proclamé par la voix de Beethoven le premier musicien de l'époque, n'avait pas encore, dans sa patrie adoptive, un sort digne de son talent. A la création du Conservatoire de musique, qui eut lieu en 1796, il avait été nommé l'un des trois inspecteurs des études, et les faibles émoluments de cette place, à peine suffisants pour les besoins d'une famille nombreuse, composaient tout son revenu. A cette cause permanente de tristesse, qui ne cessait d'agir sur une organisation nerveuse, se joignit bientôt un autre sujet d'irritation. L'homme qui présidait alors aux destinées de la France et du monde affectait en toute occasion de montrer à M. Cherubini l'éloignement qu'il avait pour sa personne et pour son talent. On a allégué diverses causes de ce sentiment injuste qui a pesé sur la destinée de M. Cherubini, et qui pèsera toujours sur la mémoire de Napoléon. On a dit que des réponses d'une liberté trop fière avaient indisposé l'homme qui n'était pourtant arrivé au despotisme que par la liberté, et qui était déjà enivré de sa puissance, au point de ne pouvoir souffrir qu'un musicien eût une opinion en musique. Mais l'antipathie de Napoléon pour M. Cherubini avait, suivant toute apparence, un autre motif et une autre origine. Le vainqueur d'Arcole avait rapporté de sa campagne d'Italie une *marche* de Paisiello qu'il voulut entendre au Conservatoire. Le directeur, M. Sarette, crut devoir profiter de cette occasion pour montrer au jeune héros sur qui toute l'Europe avait les yeux, toutes les ressources de cet établissement nouveau, en les employant dans une composition plus importante, et il fit choix d'une *cantate* et d'une *marche funèbre*, composées sur des paroles de Chénier par M. Cherubini, pour les funérailles du général Hoche. C'est un morceau d'une expression saisissante, qui renferme des beautés du premier ordre, et qui avait produit un effet prodigieux sur le peuple de Paris, mais qui manqua cet effet sur le vainqueur d'Italie. Le général fut choqué de ce qu'on ne s'était pas renfermé dans sa demande; il crut qu'on avait voulu lui donner une leçon, en lui montrant que la France pouvait se passer de talents étrangers. Peut-être aussi fut-il blessé d'entendre chanter les louanges de Hoche; peut-être enfin ne voulait-il plus d'hymne que pour lui seul. Quoi qu'il en soit, il parut mécontent; et, la séance à peine ter-

minée, s'approchant de M. Cherubini, sans lui rien dire de sa *marche*, il ne l'entretint que de l'éloge de Paisiello, qu'il regardait comme le premier de tous les compositeurs, et après lequel il ne connaissait que Zingarelli; ce qui ôtait à notre compositeur jusqu'à l'espoir d'occuper même le second rang. « Passe encore pour Paisiello, murmura tout bas « M. Cherubini; mais Zingarelli.... » Et ce fut là sa seule réponse.

Cette aversion d'un grand prince pour un grand artiste tient une place si considérable dans la vie de M. Cherubini, qu'on me permettra d'en citer un autre trait. Il n'est pas, d'ailleurs, inutile de montrer par cet exemple que les princes, si puissants et si redoutés qu'ils soient, ne peuvent être impunément injustes envers un homme de talent; qu'il vient un temps où l'homme qui ne règne plus n'impose à personne ses prédilections et ses répugnances, et que tôt ou tard l'artiste, humilié par le monarque, reprend dans l'estime de son siècle la place qu'il avait perdue par une erreur ou un caprice du trône.

Après l'attentat du 3 nivôse, le premier consul reçut aux Tuileries des députations de tous les corps constitués et de tous les établissements publics. Le Conservatoire de musique envoya la sienne; M. Cherubini en faisait partie; mais, pour échapper à un nouveau panégyrique de Paisiello, il se tenait modestement caché derrière ses collègues. « Je ne vois « pas M. Cherubini, » dit le premier consul, en affectant de prononcer ce nom à la française. L'artiste, forcé malgré lui de se reconnaître à cet appel où le chef d'un grand peuple ne se reconnaissait pas lui-même, s'avança et se tut. Quelques jours après, il reçut une invitation à dîner, et il s'y rendit. Après le dîner, où il y avait beaucoup de convives, on passa dans le salon, et là s'établit entre le premier consul et le musicien une conversation qui fit bientôt cesser toutes les autres. « Eh bien, M. Cherubini, les « Français sont en Italie. » A cette brusque provocation, qui sentait un peu les manières d'un conquérant, l'artiste, s'efforçant de devenir courtisan, réplique du ton qu'il cherche à rendre le plus flatteur : « Où n'iraient-ils pas, citoyen consul, guidés « par un héros tel que vous? » Le chef de la république s'adoucit à ces paroles, et, du fait ainsi établi de la conquête militaire de l'Italie, il passe à celui de la suprématie musicale de l'Italie, toujours exprimée par les noms de Paisiello et de Zingarelli. Il avait commencé la conversation en italien, et M. Cherubini lui avait répondu de même; mais il réplique en français; ainsi fait son interlocuteur; puis, il retourne brusquement à l'italien, continuant jusqu'à la fin de se servir alternativement des deux langues, comme pour varier le panégyrique des deux ultramontains; et M. Cherubini le suivait du mieux qu'il pouvait dans ses transitions d'une langue à l'autre, comme dans ses évolutions à travers le salon qu'il parcourait à grand pas. A la fin, il s'écrie : « J'aime beaucoup la musique de Paisiello; elle est « douce, elle est tranquille; vous avez beaucoup de « talent, mais vos accompagnements sont trop forts. « — Citoyen consul, je me suis conformé au goût « des Français; pays où tu vas, usage que tu trou- « ves; c'est, vous le savez, un proverbe italien. — « Votre musique fait trop de bruit; parlez-moi de « celle de Paisiello; c'est celle-là qui me berce dou- « cement. — J'entends, répliqua notre compositeur, « vous aimez la musique qui ne vous empêche pas de « songer aux affaires de l'Etat. » Il était impossible d'exprimer plus finement et sous une forme plus piquante cette pensée pleine de sens, qu'il faut qu'une œuvre d'art s'empare puissamment de l'intelligence de ceux à qui elle s'adresse, et qu'un homme d'État même n'est pas dispensé de subir cette influence de l'art, exercée par un homme de génie. Mais Napoléon, qui ne voulait pas apparemment que la musique l'enlevât à la politique, fut mécontent de la réponse de M. Cherubini, et ce mot spirituel et hardi devint l'arrêt de notre compositeur. Qui pourrait croire cependant, si la chose n'était aussi bien attestée, qu'un homme comme Napoléon, nourri dans le fracas de la guerre, fût aussi ennemi du bruit en musique, et qu'une organisation, impassible au tonnerre de l'artillerie, fût assez délicate pour ne pouvoir souffrir le moindre *forte* d'un orchestre? Le sort de M. Cherubini nous apprend, du reste, ce que les compositeurs actuels ont gagné à n'avoir pas vécu sous l'empire; car si la musique des *Deux Journées* était déjà trop bruyante pour les fibres du consulat, qu'eût-ce été de celle d'aujourd'hui?

L'injustice de Napoléon envers M. Cherubini contribua beaucoup à produire chez ce grand artiste une maladie nerveuse, dont il ressentit la première atteinte en 1801, après le succès des *Deux Journées*, qui n'avait apporté aucun changement favorable dans sa situation. Il prit quelque temps son art en dégoût, et l'ingratitude dont il était l'objet le rendit ingrat envers lui-même. On le vit alors se jeter dans la botanique, et chercher en herborisant quelques distractions à ses chagrins. Cette crise ne fut cependant pas de longue durée. En 1805, il donna *Anacréon* ou *l'Amour fugitif*, sur le théâtre du Grand-Opéra, et, l'année suivante, *Achille à Scyros*, ballet dont il composa presque toute la musique, et qui passe encore pour le chef-d'œuvre de la musique appliquée à la chorégraphie. Au milieu de ces travaux, qui ajoutaient à sa gloire sans ajouter à sa fortune, il allait se trouver encore une fois en présence du seul homme dont il n'avait pu vaincre ni oublier les dédains. Sa réputation toujours croissante l'avait fait appeler à Vienne, pour y composer un opéra sur le théâtre impérial; et quand il était parti pour se rendre à cette flatteuse invitation dans la patrie d'Haydn, l'Europe entière était en paix. Tout à coup Napoléon part du camp de Boulogne,

passe le Rhin à la tête de cent soixante mille hommes, traverse l'Allemagne avec la rapidité de l'aigle, entre à Vienne qui lui ouvre ses portes, et, après avoir écrasé la troisième coalition par le coup de foudre d'Austerlitz, dicte à l'empereur François II les conditions de la paix de Presbourg. M. Cherubini était alors tranquillement occupé à écrire son opéra dans un coin de Vienne, sans trop s'inquiéter s'il y avait encore une cour pour l'entendre. Napoléon apprend qu'il est à Vienne, et le fait mander devant lui. « Puisque vous voilà ici, monsieur Cherubini, » cette fois il prononçait son nom comme il convenait, ce qui semblait annoncer une disposition plus favorable, « nous ferons de la musique ensemble, vous « dirigerez mes concerts. » Il y eut en effet une douzaine de soirées musicales à Vienne et à Schœnbrunn, et, dans les intervalles du concert, des discussions musicales, où l'empereur et l'artiste se retrouvaient avec toutes leurs idées, Napoléon, toujours ennemi du bruit en musique, toujours enthousiaste de Paisiello d'abord, de Zingarelli ensuite, et M. Cherubini, toujours convaincu qu'on pouvait faire de la musique autrement que Paisiello et surtout que Zingarelli.

Dans cette lutte inégale, où l'autorité du maître ne pouvait rien obtenir de la conscience de l'artiste, ni les idées de l'artiste rien gagner sur les préventions du maître, ce qui devait avoir lieu arriva; c'est qu'ils se séparèrent sans s'être fait aucune concession, et en gardant tous les deux la même opinion sur leur compte. Ainsi, l'empereur persista jusqu'au bout dans son éloignement pour l'artiste. Lorsqu'en 1809, M. Cherubini, cédant aux instances de quelques amis, fit représenter sur le théâtre des Tuileries son charmant opéra italien de *Pimmalione*, d'une couleur si neuve et d'une composition si heureuse, l'empereur, qui avait été ému au point de verser des larmes à la grande scène chantée par Crescentini, demanda avec vivacité le nom de l'auteur; il fut surpris quand on lui nomma M. Cherubini; et cet hommage de sa surprise fut la seule récompense que le compositeur recueillit de son succès. Lors de l'institution de la Légion d'honneur, Méhul, qui avait été compris dans la première promotion, insista vivement pour qu'on y admît au même titre le musicien dont il reconnaissait lui-même la supériorité; l'empereur s'y refusa. Plus tard, lorsque la place de surintendant de sa chapelle fut laissée vacante par la retraite de Paisiello, l'empereur l'offrit à Méhul, qui proposa de la partager avec M. Cherubini. Cette fois encore, Napoléon fut intraitable; Méhul, de son côté, resta inflexible, et la place fut donnée à Lesueur. Cette conduite de Méhul, si honorable pour ce grand musicien et si flatteuse pour M. Cherubini, tenait d'ailleurs à un sentiment d'indépendance dont tout le corps des musiciens d'alors donnait un exemple, déjà bien rare à cette époque de l'empire. Alors, en effet, l'opposition, muette à la tribune et enchaînée dans tous les organes de l'opinion, s'était réfugiée dans la musique. C'était à l'orchestre que s'exhalait encore la vieille liberté française; c'étaient des musiciens obligés de subir la surintendance de Paisiello, qui se vengeaient de son puissant protecteur, en lui refusant, à lui, leurs sympathies; et les choses en vinrent au point que Paisiello, habitué aux hommages de toute l'Europe, et qui n'eût recueilli en France que l'admiration due à ses talents, s'il y fût venu sans autre appui que lui-même, se vit réduit à demander sa retraite que l'empereur fut forcé de lui accorder. Ainsi, toujours le caractère français résiste à la violence qu'on veut lui faire, même quand elle vient d'un grand homme, même quand elle s'exerce en faveur d'un grand talent: il n'admet la gloire que comme un fruit de l'opinion, non comme un produit de l'autorité; il la veut faite par le public, non par le prince: et c'étaient alors des musiciens, indociles au joug de l'empire, qui ne pouvaient souffrir qu'on leur imposât, dans la prééminence d'un artiste, la volonté d'un maître. Terminons par un dernier trait ce qui concerne les rapports de M. Cherubini avec Napoléon. Par une circonstance singulière, ce fut pourtant des mains de l'empereur lui-même que notre grand artiste reçut en 1815 la croix d'honneur. Mais ce ne fut pas comme compositeur qu'il obtint cette réparation tardive; ce fut comme chef de musique de la garde nationale de Paris; et Napoléon trouvait encore le moyen d'être injuste envers M. Cherubini, même en faisant un acte de justice.

RAOUL-ROCHETTE,
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

(La fin à la prochaine livraison.)

LES FLEURS.

Au mois de juin, tout d'un coup, vous pouvez assister à la fête des fleurs. Elles ont leur jour de gloire et de triomphe, leurs couronnes et leurs médailles d'or, tout aussi bien que la poésie et les beaux-arts. Le château des Tuileries n'est pas trop splendide pour abriter ces athlètes frêles et charmants de la flore parisienne : le palais du Luxembourg n'est pas trop magnifique pour les dignement abriter. Laissez-moi donc vous conduire dans ce beau lieu, où les plus savants horticulteurs et les plus habiles jardiniers de Paris réunissent toutes les richesses de leurs serres, de leurs jardins, de leurs vergers, afin de composer avec les quatre saisons de l'année, amoncelées à la même place, la plus fraîche, la plus charmante et la plus fugitive des expositions. A vrai dire, c'est là un merveilleux tour de force. Vous vous étonnez beaucoup, sans doute, quand vous voyez arriver au Louvre la Cassandre de M. Pradier, le Caïn de M. Etex, montagnes de marbre ou de bronze; mais combien cela est plus étonnant, sans nul doute, de voir accourir au Luxembourg les roses et les chênes, l'œillet et le camélia, celui-là l'honneur des jardins, celui-ci la gloire et l'orgueil des loges de l'Opéra, qu'il change en autant de parterres entremêlés de fleurs vivantes! Oui, cela est étrange : voir accouplés sans violence, mais au contraire de la façon la plus charmante, le blé et le raisin, la pomme d'hiver et la pêche, la rose des quatre saisons et le *magnolia grandiflora* si frileux. Ceci était jadis la tâche des paysagistes, l'œuvre de Cabat ou de Jules Dupré; ils restaient les maîtres souverains et légitimes de la forêt verdoyante, du calme verger; maintenant voici qu'à leur tour les jardiniers, les laboureurs se mettent à l'œuvre, le paysagiste est dépassé par une puissance supérieure à la sienne. C'est, à proprement dire, la réalisation du mot de Jean Bart à Louis XIV : *Ce qu'il a dit, je le ferai.*

Cependant hâtons-nous, si nous voulons les voir dans leur éclat, ces délicates peintures que le pinceau des hommes n'a pas touchées; hâtons-nous, si

nous voulons les admirer dans toute leur grâce et leur jeunesse printanière, ces doux chefs-d'œuvre si finement sculptés par une main divine; profitons comme il convient de cet éclat d'un jour, de cette grâce qui dure une heure à peine, de ces merveilles éphémères, enfants chéris de l'air, du soleil, de la rosée bienfaisante, de la séve qui circule dans les vieux arbres; vie éternelle qui dure un jour, jeunesse sans cesse renaissante ; chefs-d'œuvre frêles et éternels qui passent pour revenir. Déjà même il en est plus d'une, de ces belles plantes exilées, qui regrette tout bas le sol natal, plus d'une qui cherche en vain le lac limpide qui servait de miroir à sa beauté. L'ennui les prend dans ce palais du Luxembourg, brillante prison. Dans ces galeries silencieuses et sombres, les belles fleurs manquent d'air, de soleil et d'espace; elles appellent en vain le chant de l'oiseau, le murmure limpide du ruisseau, la rosée du matin et la rosée du soir, le soleil du midi, la douce clarté de la lune, et la poussière fécondante de ces beaux astres de la nuit qui voltigent dans le ciel. Il n'y a pas jusqu'au papillon qui ne manque à la rose, le phalène doré qui ne manque au lis, l'abeille aux genêts en fleurs, le lapin de la Fontaine au serpolet, le ver luisant au brin d'herbe. En même temps, la violette se plaint d'avoir été violemment dépouillée de la feuille qui la cache, le lierre demande où il faut grimper, le brin de mousse cherche un vieux banc de pierre pour le couvrir de son tapis moelleux, le nénufar troublé regrette le petit ruisseau sur lequel il jetait ses fleurs, la charmille attristée n'entend plus le chant du rossignol. Le désordre est complet, la douleur est universelle. Et cependant ces malheureuses plantes exilées souffrent patiemment toutes ces tortures, elles s'efforcent d'être belles et de le paraître, elles ne veulent pas donner un démenti à leur noble origine; elles ont toute la grâce, mais aussi tout le courage des fleurs; même l'une d'elles, et la plus belle, est morte à peine entrée dans ce palais, et vous pouvez voir encore le cadavre languissant de sa beauté virginale; elle est morte doucement, comme meurent les fleurs et les jeunes filles, s'enveloppant de sa feuille jaunie, comme d'un chaste linceul. Donc, encore une fois, hâtons-nous, ne prolongeons pas plus qu'il ne convient ces souffrances, ne laissons pas ainsi les filles des Hébreux altérées et mourantes sur les bords de l'Euphrate :

Illic stetimus et flevimus, quum recordaremur Sion.

Toutefois, et en laissant à part une philanthropie bien naturelle pour ces frêles créatures si charmantes, c'est là un spectacle plein d'intérêt, et nous ne savons pas un instant plus rempli de plaisirs de tout genre, que cette heure passée au milieu de ces fleurs fraîchement épanouies, de ces fruits cueillis de la veille; de toutes parts, ce sont des raretés et des magnificences incroyables. D'abord se montre à vous, dans toutes ses variétés, dans toutes ses couleurs, dans tout son éclat incalculable, la famille des dahlias, née d'hier, et déjà presque aussi nombreuse que la famille de Montmorency, depuis le jour où son vieil arbre généalogique fut planté dans la terre sainte des croisades. Qui voudrait les compter et les mettre en ordre, ces membres colorés de la même famille, celui-là s'appelât-il Linné, il y perdrait son sang-froid, sa science et son latin. Aujourd'hui il n'est pas de jardinier bien posé, il n'est pas un jardin de bonne maison qui ne possède sa collection de dahlias très-complète; on se les donne, on se les prête les uns aux autres, on les accouple entre eux on en obtient des enfants légitimes, on ne dédaigne pas les bâtards, les adultérins sont recherchés: la famille des dahlias, sous le rapport de l'inceste, a laissé bien loin la race de Thyeste et d'Atrée. La belle plante ! svelte, élancée sur sa tige, d'une forme élégante, d'une variété infinie, facile à vivre, et ne demandant que les soins les plus vulgaires; dès aujourd'hui la plus simple, et tout à la fois la plus éclatante décoration des jardins.

Occupons-nous cependant de cette admirable collection des fleurs utiles. *Utile* et *fleur*, deux mots qui jurent, deux promesses menteuses.... deux promesses accomplies; jolies fleurs qui guérissent, plantes élégantes qui sauvent. Chose étrange, ces mêmes plantes médicinales qui nous paraissent si horribles à voir, suspendues qu'elles sont, comme autant de guirlandes fanées après une orgie, à la porte des apothicaires et des herboristes, quand vous venez à les contempler sur leurs tiges flottantes, vous êtes heureux et tout étonnés de leur trouver l'apparence d'une fleur, d'un doux arbuste, de ce quelque chose de suave, enfin, que nul ne peut définir. Sont-ce là, en effet, les mêmes herbes, horribles à voir, poudreuses, nauséabondes, dont nous sommes poursuivis par la pharmacie domestique? Hélas ! oui, cette petite fleur bleue si jolie, cette fleur penchée si coquette, cette douce verdure qu'on dirait étendue là pour servir à quelque méditation poétique, tous ces frais trésors seront la proie de l'herboriste, du faiseur de tisane ; elles subiront la teinte jaunâtre du bois de réglisse; elles rempliront de leurs sucs fades et insipides la tasse de l'hôpital; elles nous feront détourner la tête dans nos jours de maladie. Laissez-nous donc les regarder avec amour, avec bonheur, pendant que nous sommes en bonne santé, nous et les plantes. Laissez-nous les cueillir quand elles sont en fleurs, laissez-nous respirer ces légers parfums sans autre arrière-pensée que de flatter agréablement le plus frêle et le plus fugitif de nos cinq sens. C'est bien le cas de nous écrier, ou jamais : *O médecine, éloigne-toi!* Et véritablement, à propos de ces plantes si élégantes, quand je vois arriver un herboriste, il me semble voir quelque belle et jeune fille, élégante et svelte, au bras d'un fossoyeur.

Malheureusement le latin barbare des jardiniers

de Paris et de l'Angleterre gâte quelque peu — du moins pour moi — la grâce, l'éclat et le parfum des plus belles fleurs.

Figurez-vous qu'aujourd'hui, dans cette France si fière de sa science ramassée partout, pour parler latin, il n'est pas nécessaire d'être l'orateur chrétien dans sa chaire, l'orateur politique à la tribune; le magistrat s'en dispense tout comme le soldat, le philosophe aussi bien que l'artiste, le prosateur aussi bien que le poëte : le dédain est général, l'exemption est la même pour tous; mais de cette science oubliée, le jardinier seul n'est pas exempté. La bêche ne préserve pas du latin; au contraire, il faut absolument que ces pères grossiers des plus belles fleurs parlent entre eux l'idiome le plus barbare, s'ils veulent se comprendre les uns les autres. Tous les noms de la langue vulgaire, et même les noms adoptés par les poëtes, sont proscrits impitoyablement des plus riches parterres; si bien que vous, arrivant tout animé à l'avance, pour assister à cette fête embaumée de la flore parisienne, et vous croyant assez avancé pour comprendre le patois de nos Linnés modernes, vous qui lisez à livre ouvert Horace et Tacite, vous ne savez cependant auquel entendre de tous ces noms barbares qui n'appartiennent à aucune langue. Vous vous demandez épouvanté, quel est donc cet argot inconnu, et dans quel pays d'Iroquois vous êtes tombé tout à coup. La fleur la plus aimée et la plus commune, celle que vous voyez tous les matins dans votre jardin, que vous offrez tous les matins à la femme que vous aimez, celle que vous plantez sur la tombe de votre mère afin qu'elle ait près d'elle un souvenir filial, ces douces compagnes de nos jeunes années, douces fleurs que nous avons imprudemment gaspillées comme s'il ne se fût agi que de nos beaux jours, eh bien! grâce à cette latinité barbare, nous ne savons plus leur nom, nous cherchons, mais en vain, à les reconnaître, nous n'osons pas leur dire que nous les avons rencontrées quelque part sous nos pas, quand nous avions seize ans. Allez donc vous reconnaître dans ces mots-là : *liatris squamosa*, *lobelia tupa*, *salvia chamædryfolia*, *eucomis punctata*, *fuchsia coccinea*, *pentstemon gentianoides*, *tropœlum pentaphyllum!* Certes, il faut que celui qui a créé cette science et qui en a créé la langue en même temps, le grand Linné, comme on l'appelle, ait été, en effet, un homme d'un grand génie, pour que la langue qu'il a créée se conservât ainsi au milieu de tant de bouleversements qui ont fait disparaître bien plus que des langues! Toujours est-il que ce latin des jardiniers de Paris, le latin non pas de cuisine, mais de jardin, dont on ne peut saisir les analogies, est une des langues les plus incroyables que les hommes aient parlées.

Que j'aime bien mieux la nomenclature des rosiers! Je ne sais pourquoi, mais il me semble que dans le règne végétal, le rosier est la seule fleur qui ait échappé aux nomenclatures latines. On lui a fait cette grâce de l'abandonner à toutes les intelligences vulgaires; pendant que nos latinistes de serre chaude se mettent à la torture pour forger des barbarismes, l'amateur de roses, plus indulgent, plus sensé, donne à ses belles fleurs des noms aimés : les noms des héros, des grands artistes ; le nom des belles dames, le nom de sa jeune femme ou de sa fille aînée, ou de son enfant à la mamelle; quelquefois même le nom de ses opinions politiques. Ainsi vous avez la *rose Henri V* et la *rose Ferdinand*, l'une près de l'autre, et sans redouter un duel à coups d'épine; vous avez la *rose Louis XII* et la *rose Louis XV;* la *rose Elisabeth*, *Colbert*, *Émilie Lesourd;* la *rose Rosine*, et la *rose Fanchon*, et la *rose Célimène; ma tante Aurore* et *Silène* ont chacune leur rose à part. A la bonne heure, voilà ce que j'appelle des nomenclatures; voilà de quoi les reconnaître une fois qu'on vous les a nommées! Le *général Marceau*, le *maréchal de Villars*, ont aussi leur rose. Hélas ! il y a aussi la *rose Charles X*, de ce roi détrôné, de ce gentilhomme si affable et si bon ; voilà tout ce qui nous reste de ce roi de France, moins que rien, une rose!

Il est bien fâcheux que nous soyons si complétement ignorant de toutes ces merveilles; il est fâcheux surtout que nous n'ayons pas le temps d'apprendre cette science nouvelle, qui doit rendre si heureux les honnêtes gens qui la cultivent. Voici, par exemple, un habile horticulteur, qui expose soixante-deux variétés de plantes, depuis le *fuchsia macrostemma* jusqu'au *rudbeckia hirta*. — O les belles tulipes ! ô les ravissantes couleurs! ô les précieux calices d'une forme divine ! Le grand maître de cette armée variée que le printemps vainqueur amène à sa suite pour remercier le soleil, est un habile jardinier nommé Tripet-Leblanc. Mais quoi, la tulipe passe si vite! Les honneurs de l'exposition ne sont pas faits pour elle. Au mois de juillet, la plus belle tulipe n'est plus qu'un vil oignon triste à voir. Voilà pourquoi, sa tulipe éclose, M. Tripet-Leblanc porte toutes ses forces sur la plus simple et la plus honnête des fleurs, la *marguerite*, qui ne s'attendait point à tant d'honneur. Et si vous saviez comme elles se sont montrées reconnaissantes de toutes les peines que l'habile jardinier s'est données ! Ces fleurs, si modestes dans leur attitude et dans leur parure naturelle, elles ont relevé la tête, elles se sont parées des couleurs les plus variées. Ce sont des bergères qui sont devenues des reines, par la seule puissance de leur beauté et de leur éclat natif. Viennent ensuite les *pensées*, nombreuse famille auxquelles l'art et le soin ont su donner des dimensions incroyables. Jamais la modeste fleur n'a pu rêver un plus beau manteau de velours et d'hermine. On s'arrête, on regarde, on se demande si c'est bien là la fleur d'autrefois? C'est elle-même, parée, agrandie, embellie. Mais quelle odeur suave vient frapper

votre odorat charmé? quelles senteurs inattendues? quelles formes inconnues? Nous voilà en présence de tous les produits du Midi et du soleil. Le café, la canne à sucre, la vanille, le thé, l'opium; les plus beaux orangers chadecs à feuilles crispées, à fleurs de myrte, à fleurs couronnées; on les obtient sans trop de peine, dans les serres chaudes des jardins de Paris. Tout d'un coup, un vif parfum de jasmin arrive jusqu'à votre âme; n'avez-vous donc pas aperçu, chargés de leurs blanches fleurs, ces jasmins des Açores, ces myrtes odorants, ces arbousiers à fleur rouge? En fait d'arbres et de plantes rares, saluez le *magnolia grandiflora à longues feuilles*, le *magnolia anglais*, le myrte, et le *nerium à feuilles panachées*, le *géranium régine*, l'*héliotrope péruvien* et le *cactus*, les *bananiers nains* de la Chine, et les *bananiers nouveaux* de la Havane, et le *cèdre doré* de M. Soulange-Bodin, et ses cyprès, et ses variétés de pins, et ses beaux chênes de sept espèces; en un mot, toutes les curiosités de ces beaux jardins de Fromont, si longtemps méconnus, et qui sont devenus aujourd'hui une grande et belle entreprise! Mais, en vérité, nous ne savons que choisir dans cette corbeille opulente. L'un a cultivé des arbres rapportés de tous les mondes connus; l'autre, moins ambitieux, a cultivé de l'*orge d'Imalaya*, et de la *moutarde de Chine*. Celui-ci, forçant toutes les lois de la nature, nous apporte en triomphe un *magnolia hartwica*. L'histoire de cette belle plante est digne d'être racontée. Elle est le produit d'un *magnolia grandiflora* et d'un *magnolia fuscata*. Elle a fleuri pour la première fois sur le pied même; elle n'avait alors que trente pouces de hauteur. Ses fleurs étaient petites, blanches comme celles du lis, et elles avaient conservé la suave odeur du *magnolia fuscata*, leur digne père.

En fait de beaux arbres, vous avez le sapin argenté, l'olivier de Crimée, le peuplier de Virginie.

Mais ce n'est pas tout. Pomone, cette fois, le dispute à Flore. Après les fleurs, viennent les fruits, c'est trop juste. C'est à en avoir l'eau à la bouche rien qu'à vous les nommer : la *reinette du Canada*, la *cresane*, le *Saint-Germain*, le *beurré gris et doré*, le *bon chrétien d'Espagne*, le *messire Jean*, le *doyenné d'automne et d'hiver*. Et les beaux fruits que j'oublie, ingrat que je suis! La *cerise de Prusse*, la *poire du tonneau*, la *reinette de Hollande*, — et les pêches veloutées, suaves, brillantes, — plus belles cent fois que les pommes d'or du jardin d'Hespérus! la *pêche grosse-mignonne*, *Golconde*, *Madeleine de Courson*, *Malte*, *Bellebeaume*, nouvelles débarquées du village de Montreuil, toutes rougissantes et toutes chargées de ce fin duvet qui amortit leurs belles couleurs.

Mais comment ne rien oublier? Tous les fruits de la création étaient réunis à toutes les fleurs! Les pommes de calville, toutes les pommes de tous les pommiers, étaient pêle-mêle avec les fleurs de tous les rosiers; ce n'étaient que poires et jonquilles, roses et fraisiers, l'abricot mêlé à la belle-de-nuit, les immenses melons à demi cachés sous les fleurs du cactus. Les raisins étaient-ils assez rares, assez riches, assez nombreux! Et les plantes toutes parées, même les plus vulgaires, qui tenaient dignement leur place dans ce potager entouré de si riches plates-bandes, dans ce verger en plein vent, mêlé aux plus riches produits de la serre chaude et de la serre tempérée. Par exemple, quel plus intéressant pêle-mêle : l'*ail d'Orient*, l'*échalote de Gersay*, l'*oignon corne de bœuf*, la *carotte violette sauvage*, le *navet jaune de Naples*, la *patate aux trois couleurs*, la *chicorée sauvage*, cette horrible drogue avec laquelle se fabrique un horrible café; le *chou-rave*, le *chou sauvage*, le *palmier frisé*, le *concombre de Russie*, la *courge d'Italie*, le *melon de Malte à chair rouge ou blanche*, le *cédrat blanc d'Espagne*, le *haricot noir de Belgique*, tous les trésors des jardins potagers pêle-mêle avec les *balsamines*, les *œillets de la Chine et de l'Inde*, les *dahlias* et les *reines-marguerites*. Sans compter que l'*orge à deux rangs trifurqués*, le *seigle de la Saint-Jean*, l'*indigo*, le *moka de Hongrie*, le *chanvre du Piémont*, jouent leurs rôles dans ce drame champêtre, un drame plein de variété, d'élégance et d'intérêt. C'est là, sans contredit, une des grandes joies de l'été à Paris, un des plus aimables délassements de ces beaux jours. Plus d'une femme de vingt ans, rieuse, évaporée, trop jolie pour être sérieuse souvent, fait cependant sa grande affaire de cette exposition annuelle des plus beaux fruits et des plus belles fleurs. Plus d'une fois à voir ces jeunes femmes attentives, curieuses, vous êtes étonnés de les entendre donner à toutes ces plantes le nom auquel ces plantes répondent; elles les arrangent par familles, elles les reconnaissent à un signalement certain, elles les saluent avec transport comme autant de sœurs heureusement retrouvées. — Ces jeunes femmes de Paris, elles ont si bien l'art de faire d'une chose importante un plaisir passager, d'une passion futile une occupation sérieuse! Voyez cette femme qui passe enveloppée dans son manteau, elle s'en va à la chambre des députés pour assister, à demi penchée et souriante, à des questions de paix ou de guerre. Elle n'écoute pas; elle regarde, elle veut être vue; elle a promis à l'orateur de lui faire une petite moue à son plus éloquent passage, et certes elle n'y manque guère! — Huit jours après, la même femme espiègle et folle, qui riait tant de la question des sucres et du droit de visite, vous allez la retrouver se promenant d'un pas grave et solennel dans l'exposition d'horticulture. Silence! elle médite, elle compare, elle juge! Laissez-la parler, elle va étonner dans leur science les plus intrépides nomenclateurs.

Mais que disons-nous? Depuis tantôt deux jours l'armée des œillets est sous les armes; ils ont revêtu leurs robes les plus empourprées, ils se sont décorés de leurs collerettes les plus brillantes : c'est

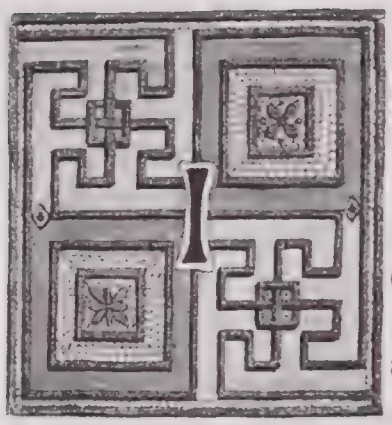
l'heure où la fleur s'élance jeune, svelte et droite sur sa tige. A cette heure, rien n'est beau à voir comme ces mille enfants de la grande famille des œillets, tous variés de forme, de couleur, de grâce et d'éclat. Enfants gâtés de la flore française, ils étalent au vent du midi leurs riches manteaux de pourpre. L'abeille bourdonnante, les voyant si beaux, ose à peine les toucher de son aiguillon emmiellé; le frais matin jette dans leur calice une goutte de sa douce rosée. — Le soleil les salue de son rayon indulgent, le vent du soir les balance et les endort, non pas sans avoir refermé avec soin le précieux calice. Le regard ébloui ne sait à laquelle entendre de ces douces fleurs aux mille couleurs odorantes.

Voici l'armée évaporée des œillets rouges, d'un beau rouge éclatant et fier ! Voici les flamands empourprés, les sablés aux couleurs changeantes, les bichons bordés de bleu et de rose, les ardoisés au limpide gris de perle nuancé de rouge, — les chamois tout chamarrés, véritablement chambellans de l'empire de Flore, — les œillets jaunes, et enfin la *fantaisie*, l'œillet capricieux qui appartient à chacun et à tous, capricieux, coquet, fantasque; l'œillet, — plante-genêt qui porte toutes sortes de bigarrures sur son casque de bataille. Sont-ils assez beaux, assez vifs, assez heureux de vivre de leur vie d'un jour ? Et pour se retrouver dans cette floraison, le savant jardinier leur a donné tout simplement les plus grands et les plus charmants noms de la France moderne. Là, nous avons salué S. M. le roi Louis-Philippe et S. A. R. le prince de Joinville, — et M. le duc d'Aumale, crânement posé tout au sommet de sa tige, et Mme la duchesse de Nemours, si brillante, et le comte de Paris, ce bel enfant ! Là, vous avez vu M. Guizot à côté de Mme Thiers, — Mlle Bertin non loin de M. Hugo, — M. Ingres et M. Alphonse Karr. Qui encore ? Mme la princesse de Czartoryska, — Mlle Mars et Mlle Georges, avec ce nom-là, *Melpomène*.

Après Christophe Colomb, qui donne le nom de sa reine à tout un monde; après l'astronome qui fait prendre le nom de sa jeune femme à une étoile du ciel; après le voyageur enthousiaste qui, du haut de la terrasse de Saint-Germain — quand le soir va venir — contemple ce gouffre immense que l'on nomme Paris; — oui certes, et même après le poëte qui impose le nom de sa maîtresse à tout un siècle, je ne sais pas d'homme plus heureux que le jardinier, qui peut baptiser ainsi à son gré toutes les fleurs de son jardin.

J. Janin.

DU PAYSAGE ALPESTRE.



Il y a peu d'années, qu'à Paris encore, plutôt qu'en Angleterre, plutôt qu'en Allemagne ou en Suisse, l'on aurait été disposé à contester au paysage exclusivement alpestre ses qualités artistiques; mais le succès qu'ont obtenu dans les deux dernières expositions les tableaux envoyés de Genève par M. Calame et par M. Diday, ont eu pour effet de détruire les préventions qui existaient contre cette sorte de paysage, d'en populariser le grand caractère, et de le faire envisager comme étant aussi propre qu'aucun autre à fournir à la peinture son tribut d'inspiration et de sujets.

Toutefois, les deux artistes dont nous venons de parler n'ont abordé, dans leurs tableaux, que des sujets choisis dans la région moyenne des hautes Alpes; mais voici venir un écrivain genevois, M. Töpffer, qui, de toutes ses forces et par de très-bonnes raisons, ce semble, les pousse, eux et leurs émules, à aborder la région supérieure des hautes Alpes : « Là seulement, leur dit-il, vous trouverez le grand, le vrai paysage alpestre, non-seulement dans toute sa sublimité, mais aussi dans toute sa richesse artistique de coloris, de formes, de végétation et même de figures. » La question est neuve et traitée par M. Töpffer avec autant de verve que de supériorité.

« L'on peut, dit M. Topffer, envisageant la nature alpestre au point de vue du paysage, y distinguer trois zones principales : la basse, la moyenne et la supérieure. La basse, qui comprend les abords cultivés des gorges et le penchant des premières pentes, finit où finissent les noyers. La moyenne, qui comprend de hautes vallées, des cols et tantôt des vallons ouverts, tantôt des défilés étroits, finit là où finit toute vegetation d'arbres et d'arbustes. La supérieure, chaos sublime de sommités chenues, de déserts rocheux, de cimes tantôt rases et gazonnées, tantôt couvertes d'éboulis et sillonnées d'abîmes, ici détrempées de neiges fondantes, là hérissées de glaces rigides, crevassées, sonores et incessamment en travail d'enfanter les fleuves de la terre, finit où commence le ciel. »

Cette distinction faite, M. Töpffer s'occupe de caractériser les deux premières de ces deux zones; puis passant à la zone supérieure :

De là vient que celles d'entre les montagnes des chaînes secondaires dont les cimes n'atteignent qu'à la limite supérieure de cette seconde zone, sont à leur sommité misérables à voir, dépouillées de tout caractère artistique, désolantes pour le peintre. Le Jura, près de Genève, est précisément dans ce cas-là, et, pour la même raison, le Bragel, qui sépare la vallée de Glaris de celle de Schwitz, et qui est entouré ou dominé par des montagnes ou plus boisées sur leurs flancs, ou plus sévères à leurs sommités, nous surprit, lorsque nous le passâmes il y a quelques années, par l'aspect ingrat de ses gazons tachetés de troncs sans rameaux et d'arbres sans verdure.

Ce que nous venons de dire nous introduit dans la zone d'en haut, celle d'une poésie, non plus rurale, agreste, sauvage, non pas même humaine si ce n'est par relation; mais austère, imposante, religieuse et sublime. Que cette poésie-là soit accessible à l'art, et à l'art de la peinture en particulier, c'est une assertion qui, aujourd'hui déjà, soulève contre elle moins de préjugés, moins de doctes dédains; et toutefois l'art ne touche encore que bien timidement à ces scènes d'en haut, réputées jusqu'ici uniquement phénoménales, et qui offrent pourtant, c'est notre avis du moins, à côté de tous les degrés du terrible, du colossal, toutes les nuances aussi de

la grâce, toutes les richesses de l'harmonie, toutes les pures vivacités d'un éclatant coloris, et tantôt les plus saisissantes impressions de ciel courroucé, de tonnante fureur, d'instante alarme pour la frêle créature, tantôt tous les plus riants sourires de la nature réjouie, reposée et resplendissante. Déserts radieux, cimes majestueuses, gouffres effroyables, sonores solitudes, plateaux embaumés où éclate la gentiane, rampes ravagées où, sous l'haleine du glacier azuré, le rhododendron balance sa fleur purpurine; et vous aussi, amphithéâtres augustes d'aiguilles entassées, blanches allées qui, par des myriades d'étincelants échelons, conduisez le regard jusqu'au trône suprême de la tempête et de la foudre, qui donc vous appellera sur la toile? Qui donc, après avoir vécu dans votre commerce et étudié votre sublime langage, saura le parler à nos sens pour qu'ils le redisent à nos âmes?.... Rien encore. Nous connaissons, à la vérité, en dehors de ces enluminures de marchand qui sont la repoussante charge de cette grande nature, quelques études de Calame, où il aborde en maître et avec une étonnante sûreté les avant-dernières hauteurs et les premières glaces; études, disons-nous, mais de tableau, mais de grande composition qui soit expressive de cette poésie-là en particulier, non-seulement nous n'en connaissons point encore, mais nous ne sachons même que l'artiste que nous venons de nommer, qui à cette heure déjà prélude par ses persévérants labeurs d'une opiniâtre étude, autant que par l'énergique impulsion d'un génie tout spécial, à en saisir le sens et à en créer le langage.

Sans doute, personne n'a jamais prétendu que cette zone supérieure, dont nous nous occupons, ne soit pas intéressante, grande et sublime. Bien au contraire, plusieurs, oubliant que l'art, libre comme la pensée, et créateur de son langage, peut et doit toujours s'élever à plus haut encore que la brute nature, allèguent à l'artiste, pour le détourner de s'y chercher des modèles et des inspirations, la grandeur même, l'inabordable sublimité de cette région perdue. Mais alors, si cette zone supérieure a donc bien réellement pour elle la grandeur et la sublimité, et si ce n'est qu'en déniant à l'art lui-même sa puissance et ses attributs qu'il est possible d'en dénier l'accès à l'artiste, que lui manque-t-il d'ailleurs pour qu'elle entre dans le domaine du paysage artistique aux mêmes titres que toute autre; et ne dirait-on pas vraiment qu'il existe, à tant de toises au-dessus du niveau de la mer, une limite au-dessus de laquelle la poésie expire, faute de voix, faute de langage, en face d'un trop sublime sujet, elle qui raconte les cieux pourtant, elle qui ose bégayer Dieu lui-même? Idée étrange autant qu'étroite, préjugé d'école, toute petite théorie à la mesure de quelques feuilletonnistes qui trônent sur l'art du haut d'un divan de salon ou de l'ottomane d'un boudoir. Le jour viendra, et il n'est pas éloigné peut-être, où, à ceux qui nient le mouvement, tel dira : Je marche; ou, à ces faux docteurs, tel artiste, en leur montrant un chef-d'œuvre, s'écriera : Voyez! En attendant ce jour, il n'est pas superflu de montrer qu'à tous égards, coloris, formes, végétation, figures, ce paysage de la zone alpestre supérieure est aussi riche et complet dans ses éléments, qu'il est abordable par tous ses côtés.

Il doit être permis, ce nous semble, dans une question pareille, qui serait toute résolue déjà, si les régions au sujet desquelles elle s'agite n'étaient pas comparativement d'un rare et difficile accès, de citer telles quelles les impressions que l'on a pu y éprouver. Pour nous, il ne nous est pas arrivé de les aborder, ces régions, sans être à chaque fois frappé émerveillé des splendeurs quelles présentent en fait de coloris; et, soit à cause de la nouveauté des teintes, soit à cause de l'extraordinaire transparence de l'air, soit à cause de l'éclat plus sombre du firmament, il nous semblait toujours qu'introduit au sein d'une nature éthérée, où le regard est moins empêché par l'interposition des brumes, nous contemplions, au travers de l'insensible milieu d'une atmosphère cristalline, des objets brillant à la fois d'une lumière plus vive et d'une coloration plus intense. Ainsi nous expliquons-nous du moins cette pureté, cette vivacité, cette harmonie contrastée de teintes, qui, distinctives du coloris de ces hauteurs, nous paraissent non-seulement accessibles aux procédés du peintre, mais mieux faites peut-être pour qu'il y emploie les richesses de son pinceau et certaines raretés de sa palette, que les teintes tempérées des zones inférieures. Car tandis que dans la plaine le tempérament procède d'ordinaire d'une interposition de vapeurs qui rompent les tons, mais en les ternissant; ici, il procède de ce que les tons eux-mêmes, tout en conservant leur netteté, se trouvent naturellement rompus : le bleu y est violâtre, les rouges, les jaunes crus ne s'y voient jamais, un fond noir, brun ou grisaillé y est le dessous général de tous les verts, de toutes les roches, de tous les terrains, de toutes les apparences qui ne sont pas la glace vive ou le ciel pur; et partout l'œil y ressent le charme d'une fraîche vigueur, d'un éclat sans crudité, d'une limpide harmonie. Là, point de ces accidents heureux, mais factices, qui, dans les contrées fertilisées, sont l'effet des travaux du cultivateur, point non plus de ces placards inharmonieux et factices aussi, qui sont dus à la même cause; partout la nature brute, solitaire, opérant selon ses seules forces et colorant de ses propres mains. Or, qui ne sait qu'en ces choses la nature est féconde, ingénieuse, infiniment variée, gracieuse, attrayante, douce à voir et douce à entendre, là où l'homme n'est que pauvre, maladroit, sujet à mêler de discordants accents au primitif concert des bois, des rochers et des prairies!

Mais à ces caractères distinctifs d'une pureté,

d'une vivacité et d'une harmonie qui se confondent en frappante splendeur, le coloris de ce paysage unit d'autres qualités encore qui lui sont propres. En nouveauté : c'est, sur les premiers plans, la noirceur veloutée des flaques, la rousseur sauvage des herbes, la fraîcheur émeraudée des mousses, l'orangé des rouilles, l'aigue-marine des neiges à l'ombre et des glaces crevassées; dans les plans lointains, ce sont des bleus, des violets d'une auguste sévérité, des pourpres, des embrasements d'un éblouissant éclat; au ciel, un azur si intense au zénith, que même les roches nues s'y détachent en dentelures claires et rosées... En finesse : ce sont toutes les uniformités de la grisaille, variées, nuancées à l'infini par des lichens de tout âge et de toute sorte; car il n'est pas de roche dans les hautes alpes, pas de bloc gisant, qui ne doive à cette végétation polaire la parure des plus fines broderies et des plus délicats chatoiements; ce sont les herbes rares dont le vert passé se marie aux couleurs neutres du terrain ou aux blancheurs salies des graviers; ce sont enfin les clairs sablons à paillettes cristallines, les glaces ternies de débris, sillonnées de poussières, nacrées de reflets, diaphane miroir tantôt d'une cime sourcilleuse, tantôt des clartés voyageuses de la nue, tantôt du firmament azuré... A nous, certes, de demander qu'on nous montre ailleurs des richesses qui ne sont pas mesquines à côté de ces trésors, et dès ici, si le charme du paysage tenait essentiellement au coloris, il serait constant à nos yeux que cette région est, sinon la plus belle des trois, l'égale du moins des deux autres. Mais il n'en est pas ainsi, nous le savons, et nous avons voulu montrer seulement ceci, c'est que, sous le rapport du coloris, elle est riche, complète et accessible à l'égal de toute autre.

Quant aux formes exclusivement alpestres, non-seulement nous croyons qu'elles ne sont en général *réputées vicieuses* que relativement à des règles en grande partie conventionnelles et tirées de l'étude du paysage italien ou flamand, mais nous surprendrons bien quelques personnes en affirmant que c'est sur ces hauteurs que nous avons retrouvé, et souvent, les terrains rasants, inondés, gris, semés d'heureux détails de la Flandre, comme les douces lignes du paysage sévère des Maremmes. Sans doute les dentelures, les lignes ardues ou brisées, les angles disgracieux s'y présentent souvent; mais quelle est la contrée où le paysagiste n'a pas à éluder des inconvénients analogues, où il n'a pas à se choisir et son site, et le côté unique en bien des rencontres par lequel ce site est artistique? Eh bien, cent fois, parvenus sur des plateaux rasants, cent fois, parvenus sur des croupes gazonnées, nous y avons trouvé, là, des bouts de flaque, des graviers épars, des touffes d'herbages, et le mendiant voyageur assis au soleil à côté de sa besace; ici des gazons sombres, ondulés, parsemés de plantes isolées, et, à la place du buffle, le taureau solitaire se découpant en fière silhouette sur un ciel enflammé. Et pourquoi non? C'est à la région moyenne que l'on peut reprocher la monotonie de ses pentes accourant éternellement devant, derrière, pour se rejoindre en éternel vallon; mais qu'on la franchisse, cette région, qu'on s'élève, et voilà le vallon qui disparaît pour faire place tantôt au col, tantôt à la cime, tantôt aux croupes inclinées ou aux planes déserts : c'est, non plus l'escalier, mais le belvédère, c'est l'air, la lumière, l'horizon qui ont reparu; c'est le regard affranchi qui se promène sur les plages ouvertes d'un nouveau monde, d'une resplendissante nature!...

Mais pour la forme, comme pour le coloris, cette région présente aussi des qualités, soit quant aux masses, soit quant aux détails, qui lui sont propres. Quant aux masses, des dômes superbes, des arêtes hardies et sveltes, des ensembles de dentelures et de cimes admirablement balancées, des profils de hautes roches, harmonieux dans leur rudesse et accidentés dans leur simplicité, des chaos de blocs et d'escarpements coupés avec une grâce infinie par les lignes molles d'une pelouse ou par le niveau aplani d'une eau dormante, des éboulis colossaux où l'ombre et la lumière se jouent avec prestesse autour des quartiers et des débris; à l'horizon, tantôt les mille coupoles d'une Babylone d'or, d'argent et de pourpre, tantôt les parois effroyables d'un gouffre insondable, tantôt les souplesses ravissantes d'arceaux azurés qui forment à perte de vue une vallée montante indéfiniment plus douce et plus ouverte : doux couloir de l'air, couche aimée des nuages. Quant aux détails, ce sont, dans les terrains, une incomparable richesse d'accidents : le raboteux, l'affaissé, le strié, les traces d'eaux écoulées s'entrecroisant en linéaments délicats; les mille formes d'escarpement, de talus, de chaussée, de sentier ici unique, là divisé, qui serpente, se replie, s'attarde, se lance, disparaît, reparaît, formant dans ces solitudes le signe unique presque, mais rassurant, du voisinage de l'homme, le symbole aussi de traversée, de péril, de délivrance : une croix est au sommet du passage. Ce sont les mottes herbagères, les mousses mamelonnées, les cassures adoucies des blocs séculaires, les vides caverneux, les fissures innombrables des roches, ce désordre ordonné qui, dans chacun de ses accidents, conserve le sceau d'une primitive harmonie, en telle sorte que chaque partie reflète le tout, en telle sorte qu'à chaque montagne, selon sa structure et sa configuration toujours particulières, se varient sans être opposées et sans être semblables, l'aspect des rampes, l'apparence des rochers dénudés, l'habitude et les mœurs des éboulis, et, nécessairement aussi, les habitudes et les mœurs de la végétation et des eaux. Voilà pour les formes qui, en toute région, sont, plus encore que la couleur, le langage de la poésie. Que cette poésie soit ici autre que dans les zones inférieures, qu'elle soit moins variée peut-être, mais plus grande; moins

riante, mais plus élevée; moins aimable, mais plus profonde et plus religieuse, c'est ce qui n'est pas douteux, selon nous; mais ce qui ne l'est pas davantage, ce semble, c'est que, par ce côté-ci encore, elle est aussi réelle qu'accessible.

Que si nous en venons à la végétation de ces hautes contrées, rare et sobre qu'elle est, nous n'hésitons pas à croire qu'elle gagne en caractère et en expression ce qu'elle n'a pas en luxe et en variété. De Saussure lui-même, tout préoccupé qu'il est dans ses ascensions d'observations et de recherches scientifiques, exprime en mainte rencontre la vive impression de plaisir que lui cause la vue de quelque plante alpine; et il est certain que, indépendamment de la grâce et de l'éclat qui sont propres à la plupart de ces plantes, toutes contractent soit du sauvage dont elles sont entourées, soit de l'industrieuse façon dont elles se postent pour résister aux frimas, soit de l'intact essor de leur développement, un attrait auquel bien peu de passants sont insensibles. Tantôt isolées sur la saillie des rochers, elles s'y balancent avec une gracieuse fierté en conjurant par leur souplesse l'assaut furieux des vents; tantôt, se serrant les unes contre les autres, elles fleurissent blotties et immobiles dans les creux, derrière les rochers, au flanc des ravines; tantôt âpres, robustes, cramponnées au sol, étreignant les pierres, elles luttent contre les orages et défient la tourmente, ou bien, timides et délicates, elles osent à peine étaler à fleur de terre une modeste corolle. Et tandis que dans la richesse luxuriante des taillis ombreux le peintre s'attache à peindre l'élégante confusion des branchages, tandis qu'en face de nos innombrables herbages, il s'attache à rendre les touffes fleuries, les massifs emmêlés de lianes, de tiges et de feuilles infiniment diverses, exprimant l'impression reçue plus que les objets distincts, le mélange inextricable et vague plus que les individualités réelles; ici, la rareté, l'importance relative, le caractère vigoureux, les mœurs fortes; tout commande l'étude distincte, la représentation individuelle. Mais si la voie est autre, le but est le même, et ce n'est pas parce qu'on défriche d'autre sorte un sol tenace et un sol sablonneux, qu'il faut croire l'un moins que l'autre abondant en fruits savoureux et en moissons fertiles.

Cette végétation, nous l'avons dit, est rare; mais elle est tout autant, si ce n'est plus encore que celle de la plaine, vivace, active, envahissante : partout elle s'avance, elle recouvre; partout, repoussée par les frimas, ou bien écrasée sous la chute des sables et des pierres, elle remonte à l'assaut, elle reprend ses domaines et maintient éternellement son empire; partout elle occupe tout ce que n'occupent pas les glaces, et elle donne aux plus âpres déserts, ici leur physionomie frappante, là leur neuf aspect de tendre rajeunissement. Composée d'arbustes, de plantes, de mousse et de lichens, elle compte parmi les premiers le rhododendron qui unit au lustre de son feuillage, à l'éclat charmant de sa fleur, à la claire rousseur de son bois, tout ce qu'aiment les artistes dans le jet de la tige; soit que, pressé le long des rampes, il resserre vers le centre ses rameaux effilés pour les évaser gracieusement sur les ailes, soit que, venant aboutir au vide d'un escarpement, il les lance au delà du roc comme pour en ombrager le front d'une flexible couronne..... Non, jamais, ni nous ni nos compagnons, nous n'avons rencontré épars dans les hauteurs ces plants de rhododendron, ces colonies de frères arbustes si sains, si éclatants, si alpins, car quel autre mot trouver qui rende à la fois l'élévation, la solitude, la pureté, le parfum qui accompagnent toujours cette sorte de trouvaille, sans être remués d'allégresse, sans accourir, sans cueillir et décimer, plutôt que de ne pas en emporter des rejetons, ces brillants lauriers du désert; tant l'aspect en est beau, vif, impressif plus même que l'émail des prairies, plus que la parure des jardins. Mais au-dessous de ces arbustes dont le rhododendron est le prince, et outre un grand nombre de plantes fortes et nerveuses qui appartiennent exclusivement à la végétation des hautes Alpes, les herbes, les gazons s'y élèvent à une variété d'apparences, due tantôt à la qualité ou à la pente du terrain, tantôt et surtout au passage ou au séjour, ici habituel, là irrégulier des eaux, dont nos gazons de prés et de pâturages ne peuvent donner aucune espèce d'idée. Jetés en sens divers, onduleux, hérissés, emmêlés, frais et tendres, ou bien noirs et pourris, ils varient d'attitude, de caractère et de couleur selon les conditions infiniment variées elles-mêmes de position ou de localité; en sorte que, si dans les plaines l'artiste a à se défendre contre l'uniformité des tapis et des pelouses, là-haut, c'est aux herbages qu'il peut demander la diversité et le changement.

Que de fois, sur ces sauvages plateaux ici imbibés, plus loin inondés, là-bas enserrant dans leurs creux une onde limpide, noire et glacée, n'avons-nous pas admiré la variété des formes, l'harmonieux contraste des couleurs, la transition, ici subite, là graduée, des plantes aux herbes, des herbes au jonc, du jonc à la mousse qui est elle-même, selon les accidents du terrain et selon les caprices des eaux, à un endroit brûlée, tout à côté olivâtre, plus loin morte et grise, là-bas veloutée, fleurie, tendre, se déployant, vive et fraîche, en bordure de flaque, en élégants promontoires, en îlots éclatants, en flottantes émeraudes! Et ce que nous disons là des herbes, des mousses, nous pourrions, pour ce qui est du moins de la variété, de l'harmonie et des contrastes, le dire des lichens avec plus d'avantage encore. Voilà ce qu'il en est de la végétation alpestre : pauvre, nulle, si on lui applique la même mesure qu'à la végétation de la plaine; riche, diverse, éblouissante, si avant de la condamner on l'observe.

R. Töpffer.

(*La fin à la prochaine livraison.*)

MARS ET VÉNUS,

PAR CANOVA.

ERS la fin du dix-huitième siècle, au moment où l'illustre coterie de l'abbé Winkelmann et du peintre Raphaël Mengs, son ami, était en pleine faveur à Rome, il arriva dans la grande ville un jeune homme qui passait déja pour un sculpteur de quelque mérite. Il avait quinze ans au plus, et il semblait curieux de toutes choses. Louis David, le peintre qui arrivait aussi à Rome comme pensionnaire de l'école française, rencontra souvent le jeune sculpteur dans les ruines de la campagne romaine ou devant les marbres de l'antiquité. Tous deux étaient destinés à se faire un nom célèbre dans les arts, et à transformer la manière du dix-huitieme siecle. Le statuaire s'appelait Canova.

Les premiers ouvrages de Canova tiennent encore au style gracieux et contourné que le Bernin et le Borromini avaient naturalisé en Italie, et que les Coustou avaient pratiqué en France avec tant de charme. Bientôt cependant le style de Canova prend un caractère plus fort et plus serré. Sa sculpture devient plus austère et plus roide dans les figures d'hommes. Mais il conserva toujours dans la tournure voluptueuse de ses statues de femmes un ressouvenir de l'école antérieure. On ne tue pas sa mère sans quelque remords.

Le groupe de *Mars et Vénus*, que M. Fumaroli a fait venir de Rome, est du plus beau temps de Ca-

nova. On peut voir sur la gravure qui accompagne cette livraison l'alliance harmonieuse des deux manières de l'artiste italien. Mars est droit et ferme, comme un Romain de l'école académique; on dirait quelque figure de David dans *l'Enlèvement des Sabines* ou dans *les Thermopyles*. Vénus, au contraire, est souple et douce, mollement modelée comme les nymphes de Nicolas Coustou. Une draperie légère laisse transparaître les formes élégantes de ses jambes, et son petit pied allongé est d'un mouvement délicieux Sa tête renversée et ses yeux caressants implorent le dieu de la guerre, pendant que ses bras enlacés comme un collier cherchent à le retenir : car ce groupe est une allégorie, suivant l'usage du temps, et fut d'abord baptisé sous le nom de *la Paix et la Guerre*. Etait-ce une protestation timide contre les belliqueuses entreprises de Napoléon, et une plainte éloquente de l'Italie conquise? Est-ce par concession que le nom fut changé en celui de *Mars et Vénus?* On sait que Canova fut toujours protégé par l'empereur, dont il a fait plusieurs bustes d'après nature et plusieurs statues. Nous avons vu à l'école des Beaux-Arts une statue colossale de Napoléon, ébauchée par Canova, et qui a beaucoup d'analogie avec la figure du Mars.

Ce groupe précieux a été acheté aux héritiers de Canova par M. Fumaroli, en même temps que le modèle en plâtre d'après lequel il a été exécuté. Le modèle est resté à Rome dans le palais de M. Fumaroli. Canova en fit deux marbres. Le second est en Angleterre. Le premier était presque terminé, lorsque Canova aperçut quelques veines bleuâtres qui lui semblèrent nuire à la pureté de son chef-d'œuvre; c'est alors qu'il exécuta le groupe que l'Angleterre possède aujourd'hui. Il fut aidé dans son travail par son meilleur élève, M. Rinaldo-Rinaldi. A la mort de Canova, M. Fumaroli, devenu propriétaire du premier marbre, chargea M. Rinaldi de l'achever. Il n'y avait plus qu'à polir certaines parties et à dégager quelques morceaux qui avaient assuré la solidité du groupe pendant le travail.

C'est une bonne fortune pour les artistes que de pouvoir examiner une nouvelle œuvre de l'auteur de *la Madeleine*. La France s'est laissé enlever cette gracieuse et mélancolique figure de Madeleine pénitente, réinstallée aujourd'hui dans sa patrie italienne, chez M. le duc de Galiera. Nous n'avons plus à Paris qu'un seul marbre de Canova, *Psyché et l'Amour*, dans le Musée de la Renaissance au Louvre. Il serait bien intéressant pour les arts que la direction du ministère de l'intérieur assurât à la France la possession définitive du groupe de *Mars et Vénus*.

Quoi qu'il en soit, M. Fumaroli se propose de montrer ce beau marbre aux statuaires, aux peintres et aux amateurs. Le groupe a été dressé sur un piédestal mobile, dans un grand appartement de la rue des Bons-Enfants, n° 7. Il sera exposé en belle lumière, et l'on pourra l'étudier sous tous les aspects. Il est accompagné d'une foule de marbres antiques et modernes, bustes, statuettes et bas-reliefs.

Les deux morceaux les plus rares sont une *colonne antique* et un *Hercule enfant*. La colonne, qui a été trouvée dans les profondeurs d'un mur, en démolissant un ancien palais ducal à Venise, a plus de trois mètres de haut. Elle est ciselée tout autour, et entortillée de pampres et de feuillages. Une foule de figures, représentant le triomphe de Bacchus et les fêtes de la vendange, jouent entre les rameaux de la vigne. C'est Bacchus et les bacchantes, sur des chars traînés par des lions et par des panthères; ce sont des Silène, des satyres, des enfants qui cueillent le raisin ou qui luttent avec des oiseaux; ce sont des animaux de toute sorte qui grimpent aux feuillages. Il y a des grues qui tiennent des serpents dans leur bec. Il y a des aigles et des hiboux, et des nids de petits oiseaux. C'est une profusion et une richesse incroyables. La sculpture est fouillée profondément, et le travail paraît du beau temps de l'école grecque.

L'Hercule enfant est aussi un ouvrage antique. Il est de grandeur naturelle, accroupi, le genou droit sur un serpent étouffé. De la main gauche, il jette un autre serpent par-dessus son épaule; enfin, de la main droite, il serre le cou d'un serpent roulé entre ses jambes. Ses petits membres sont d'une vigueur et d'une fermeté qui annonce Hercule l'invincible. Sa tête est déjà attachée sur ses épaules comme la tête d'un taureau. Sa physionomie exprime le courage de la lutte et la certitude de la victoire.

Les autres sculptures offrent encore beaucoup d'intérêt. Elles proviennent la plupart du palais Colonna, à Rome, quelques-unes du musée Nani, à Venise, quelques autres de la vente du baron Roger. Elles se dessinent toutes sur un fond de belles peintures; car les lambris sont tapissés de tableaux qui sont venus de Rome avec les marbres.

FRAGMENT

A M. VICTOR HUGO

Mais Dieu qui sonde tout par son regard de flamme,
Du poëte qu'il aime adoucira les maux,
Et versant dans son cœur un merveilleux dictame,
Il lui redonnera des jours calmes et beaux,
Non pas des jours d'oubli de cette enfant céleste,
Pourrait-il être heureux sans ce doux souvenir!..
Son bonheur lui viendra de tout ce qui lui reste,
Car il est riche assez pour vivre et pour jouir...
Trois enfants adorés dans leur fraîche innocence
L'attacheront encore aux choses d'ici-bas;
Dans chacun il verra des traits de ressemblance
Avec cet autre enfant qu'enleva le trépas.

L'un aura son regard et l'autre son sourire;
Le dernier, rappelant le doux son de sa voix,
D'une timide main lui présentant la lyre,
Le priera de chanter comme il fit autrefois.
Puis, bien vite accourant dans les bras de sa mère,
Se penchant vers son sein, y cachera ses pleurs...
Et le cœur attendri de l'époux et du père,
Savourant un plaisir, suspendra ses douleurs...

Comtesse DE LA BARRE,
née PETRUCCI.

SONNET.

—

ÊTRE JEUNE ET MOURIR.

Être jeune et mourir, est-ce un sujet de larmes?
Quitter sitôt le monde, est-ce aller en exil?
Enfants, la mort vous prend avec vos divins charmes,
Et vous ne direz plus : « Où le bonheur est-il? »

Quelle sérénité sur vos pâles visages!
Les mains jointes, dormez sous le marbre du deuil:
Nous qui restons ici battus par les orages,
Souvent nous envions le calme du cercueil.

Partez, adolescents, poëtes, jeunes filles!
Les pieux Chérubins remplacent vos familles...
Partez, d'heureux destins vous ont été prédits.

Partez, afin qu'aux cieux votre splendeur renaisse :
Être jeune et mourir, c'est changer de jeunesse,
C'est reprendre plus tôt sa place au paradis.

ALFRED DES ESSARTS.

Physionomie Parisienne.

L'Attente

Board and
Lodginghouse
ZEPPA

NOTICE HISTORIQUE

SUR

LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

M. CHERUBINI.

Troisième partie.

L'OPÉRA de *Faniska*, que M. Cherubini donna à Vienne, au commencement de l'année 1806, et qui obtint le succès le plus éclatant, non-seulement à Vienne, mais dans toute l'Allemagne, mit le sceau à la réputation du grand compositeur; et le suffrage de toute une nation, proclamé par des musiciens tels qu'Haydn et Beethoven, pouvait bien consoler de l'injustice d'un seul homme, qui n'était pas musicien. En revenant à Paris, M. Cherubini trouva la surintendance de la chapelle impériale occupée par Paisiello, la musique particulière de l'empereur dirigée par Paer; il sentit le découragement rentrer dans son âme, au moment où il rentrait lui-même dans sa patrie; et l'affection nerveuse dont il avait éprouvé une première atteinte quelques années auparavant, reparut avec un caractère plus sérieux. Cette fois, ce n'était plus un dégoût vague et passager de l'art qui avait fait jusqu'ici sa passion et sa gloire; c'était une sombre tristesse, une mélancolie profonde, sous l'empire d'une idée fixe, qu'il était arrivé au terme de sa carrière, et qu'il ne pouvait plus composer de musique. Cette triste conviction s'était si bien emparée de toutes ses facultés, qu'il refusa le poëme de *la Vestale*, qu'on lui offrit alors, et ce refus, du moins, ne nous a pas coûté un chef-d'œuvre. La botanique redevint encore pour lui une ressource, et il s'y rejeta avec une ardeur qu'on peut bien dire désespérée. Pendant dix-huit mois que dura cette crise douloureuse, on le voyait herboriser tout le jour sous la direction de l'illustre Desfontaines, et rentrer chaque soir chargé de plantes qu'il étudiait avec soin, qu'il dessinait avec esprit, et que plus tard il s'occupait à disposer dans un herbier, triste et intéressant monument de cette crise et de son existence, qui est resté dans la famille. Ce fut dans ces tristes circonstances qu'on eut l'heureuse idée de le conduire à Chimay, dans le château du prince de ce nom, pour lui procurer, avec les moyens d'enrichir son herbier, quelques diversions à ses souffrances; et la fortune, qui semble se jouer de la destinée des

hommes, devait faire sortir de ce voyage, projeté pour la guérison d'un malade et pour la satisfaction d'un botaniste, l'occasion de rendre à son art un grand compositeur, et de le lui rendre plus grand que jamais, avec une forme toute nouvelle de son talent et dans toute la supériorité de son génie.

Il avait été conduit à Chimay par M. Auber, son élève et son ami. Tout le monde, dans le château, et presque aussi dans la petite ville qui l'entoure, était musicien; et, en entendant une messe de Michel Haydn exécutée dans l'église du lieu, l'idée lui vint à lui-même d'en improviser une. L'exécution suivit de près la pensée; et le voilà qui se met à composer une messe, sans presque réfléchir que c'était de la musique qu'il composait, avec une facilité, une verve, qui surprirent tout le monde et lui-même, avec une puissance d'inspiration qu'il n'avait jamais connue au même degré, sans s'enfermer chez lui, sans s'isoler des hôtes nombreux du château autrement que par la pensée, et si littéralement en se jouant de son travail, qu'il écrivait sa partition au travers d'une partie de billard, ne déposant la plume que lorsqu'on l'avertissait de son tour, et la reprenant, sans se laisser distraire par le mouvement qui se faisait autour de lui. C'est cette fameuse *messe à trois voix* qui, lorsqu'elle parut, retouchée et complétée à Paris l'année suivante, et publiée aux acclamations de toute l'Europe, le plaça du premier coup au premier rang des compositeurs de ce genre; c'est cette *messe* qui révéla dans son auteur un talent tout nouveau, en signalant dans la musique d'Église un nouvel art, dont les développements, accomplis sous la restauration, forment la troisième période de sa vie d'artiste, et constituent son titre de gloire le plus brillant et le plus solide.

La chute du gouvernement impérial avait amené enfin pour M. Cherubini une époque de réparation. La restauration, qui trouvait en lui une victime de l'empire, ne pouvait manquer de s'en emparer; c'eût été déjà un acte de politique, et c'était certainement aussi un acte de justice. On lui offrit la place de surintendant de la musique du roi, mais comme survivancier de Martini, qui en avait conservé le titre obtenu de l'ancienne cour, et comme remplaçant de Lesueur, qui en remplissait effectivement les fonctions à la cour impériale. Les hommes qui se rencontrent toujours auprès des pouvoirs nouveaux pour les flatter et les perdre, faisaient un crime à Lesueur de la faveur dont il avait joui sous l'empire, sans considérer que l'auteur *des Bardes*, homme aussi honorable par son caractère que par son talent, n'était pas coupable de cette faveur, qu'il avait due moins encore peut-être à son propre mérite qu'à l'engouement de Napoléon pour les poésies d'Ossian; et le favori de l'empire allait devenir le proscrit de la restauration, si M. Cherubini, qui avait eu tout à souffrir d'une proscription pareille, eût été capable de l'autoriser par son exemple. Il ne voulut accepter la place qu'en la partageant avec Lesueur, et il épargna un tort à la restauration, en faisant une action qui l'honorait lui-même. Mais quand donc ceux qui font des révolutions comprendront-ils que le moyen de rendre leur œuvre nationale, ou de prouver qu'elle l'est en effet, c'est d'adopter tous les titres de gloire d'un pays, c'est de s'approprier tous les hommes, comme tous les monuments qui les représentent, au lieu que par des exclusions faites au profit d'un parti et dans l'intérêt d'une opinion, ils ne réussissent qu'à se mettre en dehors des idées et des sentiments de tout un peuple?

A partir de ce moment, M. Cherubini, qui avait pris solennellement congé de la muse lyrique par son bel opéra des *Abencerrages*, représenté en 1815, se consacra tout entier à la muse religieuse; et nous ne craignons pas de dire que c'est dans l'Église qu'il trouva, avec ses inspirations les plus heureuses, ses succès les plus durables. Là, du moins, le génie du musicien n'était pas lié aux tristes conceptions d'un poëme, ou dénué d'intérêt, ou écrit d'un style plat et ridicule; c'était sur des textes, consacrés par la foi du chrétien, que s'exerçait le talent du compositeur; et jamais les louanges de Dieu ne trouvèrent un plus digne et plus éloquent interprète. Mais ici comme au théâtre, M. Cherubini renouvela l'art, sans que les hardiesses du novateur coûtassent rien à la sévérité des règles. Jusqu'alors, la musique d'Église, telle que l'avait conçue l'ancienne école romaine, avait été traitée comme l'émanation d'un sentiment pur, dépouillé de toute passion humaine. M. Cherubini voulut que sa musique exprimât le sens dramatique des paroles, qu'elle se passionnât pour ainsi dire de toutes les douleurs de la terre, de toutes les douleurs de l'humanité, en présence de toutes les consolations de l'Évangile, de toutes les magnificences du ciel; et cette alliance des beautés sévères du contre-point et de la fugue avec l'expression dramatique, soutenue de toutes les richesses de l'instrumentation, constitue un fait nouveau, qui appartient tout entier au génie de M. Cherubini. Dans ce genre de composition, nous croyons pouvoir dire que le suffrage de toute l'Europe place l'auteur de la *messe à trois voix*, de la *messe solennelle du Sacre* et de *celle du Requiem*, au premier rang des compositeurs, et à côté, sinon au-dessus de Mozart, dont la messe de *Requiem* n'offre pas une égale sévérité de style. On a pourtant reproché à M. Cherubini les richesses d'harmonie qu'il a semées dans ses compositions religieuses; mais c'est à tort, suivant nous, qu'on l'a blâmé d'avoir déployé toutes les splendeurs de son art au service de toutes les pompes de la religion. S'il est des lieux, s'il est des circonstances, où la musique doive paraître dans tout son éclat, n'est-ce pas sous les antiques voûtes de nos majestueuses basiliques, au milieu des flots d'un peuple absorbé tout entier dans des pensées de foi

et d'amour, à ces moments solennels où la prière qui monte vers les cieux, fidèle expression de tous les besoins de l'homme, doit s'y élever empreinte de toute la pureté des anges? Aussi voyez comme le style de M. Cherubini, toujours noble et pur, autant qu'énergique et puissant, se colore de tous les sentiments qu'il exprime! S'il prie, comme dans le *Kyrie* de sa *messe en fa*, dans les premières strophes de ses *Requiem* et de ses *Agnus Dei*, rien de plus tendre, de plus suave que ses chants; c'est le cri de l'humanité souffrante, dans ce qu'il a de plus expressif et de plus touchant. S'il raconte le *jugement dernier*, ce n'est plus l'homme qu'on entend, c'est le terrible archange, dont la voix éclate en menaces: et si c'est la *passion* et la *mort du Christ* qu'il représente, nos cœurs se brisent à des accents empreints de la plus sublime, de la plus poignante émotion. Et maintenant, dites, vous qui vous prosternez devant la *Transfiguration* de Raphaël et le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et qui admirez, dans ces chefs-d'œuvre de la main de l'homme, l'emploi de toutes les richesses de l'art, dites si M. Cherubini, qui peint avec des voix et un orchestre ce que Raphaël et Michel-Ange ont peint avec des couleurs et un pinceau, est coupable d'avoir employé à chanter les louanges de Dieu toutes les facultés de l'homme soutenues de tous les moyens de l'art?

Il serait inutile et il serait peut-être impossible d'énumérer tous les morceaux de musique religieuse composés par M. Cherubini de 1816 à 1850, époque où cessa d'exister la chapelle du roi, qui avait été respectée même par l'empire. Le nombre de ces morceaux, *messes solennelles* et *messes des morts*, *oratorios*, *motets*, *cantates*, *psaumes*, *canons*, *hymnes*, *litanies*, est très-considérable, et la prodigieuse fécondité de son talent ne s'y montre pas moins que l'étonnante flexibilité de son esprit jointe aux merveilleuses ressources de son savoir. Il avait soixante-dix ans, lorsque la suppression de la chapelle du roi le rendit à lui-même; et il semble que pour tout autre c'eût été là le signal de la retraite. Mais il tenait trop à son art pour l'abandonner ainsi avec sa place; et, comme s'il eût craint de paraître déserter la musique au moment où elle lui manquait, il s'y rattacha doublement par le théâtre et par l'Église. C'est en 1833 qu'il fit representer son grand opéra d'*Ali-Baba*, rempli de morceaux qui brillent de toute la fraîcheur, de toute la verve de la jeunesse; et c'est en 1836 qu'il composait sa seconde *messe de Requiem*, qu'il destinait pour ses propres funérailles et qui ne le cède, en beautés d'un ordre éminent, qu'à son premier *Requiem*. Et pourtant, ce n'est encore là qu'une partie des travaux qui remplirent cette dernière période d'une vie si laborieuse. Attaché dès le principe au Conservatoire de musique, en qualité d'inspecteur des études, nommé en 1816 professeur de composition, et, en 1822, directeur de cet établissement, ce qu'il a produit de leçons dans les *solfèges* du Conservatoire aurait pu suffire à toute l'activité d'un autre artiste; et il est vrai de dire que ces leçons, jointes à sa *Méthode de contre-point et de fugue* qu'il publia en 1833, comme le résultat de sa longue expérience, ont fondé parmi nous l'enseignement de la musique, de manière à en faire encore un de ses titres à l'estime et à la reconnaissance publiques. Et que serait-ce si nous voulions parler de cette foule de morceaux de toute espèce, produits de la circonstance ou hommages de l'amitié, *madrigaux*, *nocturnes*, *stances*, *romances*, *canons à deux*, *trois ou quatre voix*, *cantates* pour des solennités publiques, *couplets* pour des fêtes de famille, et jusqu'à des *quadrilles de contredanses*, tous morceaux de l'inspiration la plus aimable, tous empreints de la couleur du sujet, triste ou gaie, religieuse ou patriotique, sublime ou familière, qui ne cessaient de couler de sa veine intarissable, et dont la liste échappait à la mémoire la plus fidèle et même à la sienne? La faculté de produire ne s'éteignit en lui qu'avec la vie; et peu de semaines avant sa mort, il écrivait, âgé de quatre-vingt-deux ans, un *canon à trois voix* pour M. Ingres, où respire toute la grâce du sentiment qui l'avait dicté; et ce dernier hommage de l'amitié, ce dernier adieu du musicien à l'art qu'il avait illustré, fut véritablement, à tous égards, le chant du cygne.

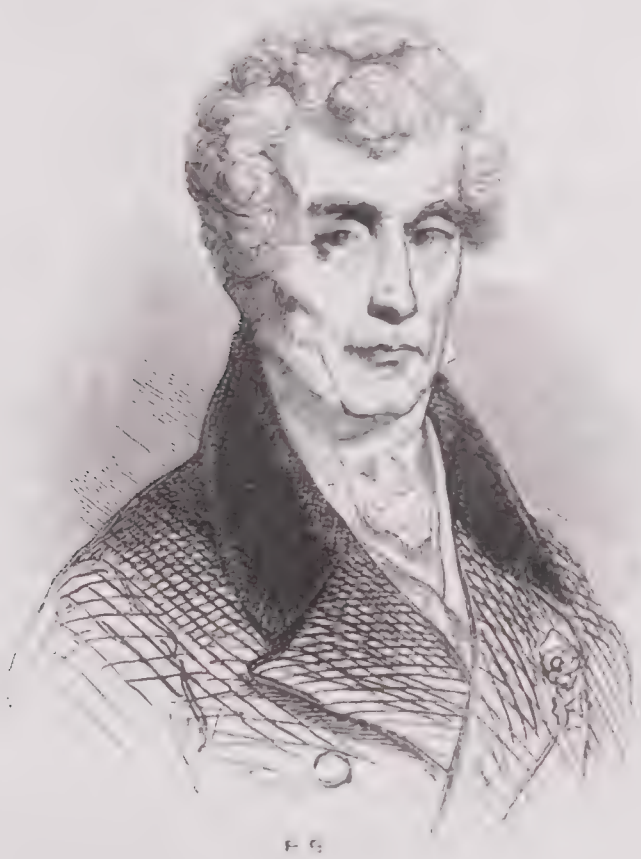
M. Cherubini fut, sous tous les rapports, un homme d'une originalité puissante et d'une supériorité incontestable. Il avait l'âme haute et noble, et la fierté de son style répondait à celle de son caractère. Jamais il ne fit de concession au goût du public; jamais il ne rechercha la popularité, cette idole qui fait tant d'esclaves et tant de martyrs, pour si peu de héros; jamais enfin il ne considéra dans son art que son art lui-même, à la différence de tant d'autres qui n'y cherchent que le succès. L'imagination chez lui n'était point séparée des conditions qui en règlent l'emploi et en déterminent la mesure, et le sentiment ne l'emporta jamais au delà des bornes de la raison. Ce qu'on admire dans ses compositions, la juste proportion de toutes les parties et l'effet harmonieux de l'ensemble, était le résultat d'une nature forte, guidée par un savoir profond et sûr; l'ordre s'y fait constamment sentir, l'ordre qui fut pour lui, non-seulement en musique, mais en toute chose, un besoin, un goût, je dirai même une passion; et ce sentiment de l'ordre, qui ne se sépare pas de l'inspiration, ajoute encore à son effet. C'est peut-être le seul artiste auquel il ait été donné d'innover dans toutes les parties de son art, sans dévier jamais des règles qui le constituent, sans que l'invention nuisît à la pureté des formes, sans que la sévérité du style coûtât rien à l'expression. M. Cherubini demeura soixante ans immuable dans les principes qu'il s'était faits, quand tout changeait autour de lui, quand lui-même il renouvelait l'art

qu'il avait reçu de ses maîtres, et ce fut par la puissance de sa volonté, autant que par celle de son génie, qu'il resta ainsi esclave des règles, tout en devenant novateur. C'est là, sans doute, une grande leçon donnée à notre siècle, où tant de gens s'imaginent que, pour être original, en musique, comme en toute autre chose, il suffit de ne rien apprendre ou de ne rien respecter, que l'étude nuit à l'inspiration, et que le savoir est ennemi du génie.

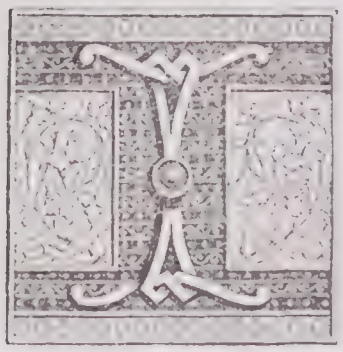
M. Cherubini fut enlevé à l'art qu'il a illustré, à l'Académie dont il était l'honneur, à l'Italie qui l'avait produit et à la France qui l'avait adopté, le 15 mars 1842, après une courte et douloureuse maladie. On vit encore, dans cette dernière lutte soutenue par un octogénaire contre la souffrance et la mort, quelle était la vigueur de ce caractère, dans ce corps si débile. Il avait déjà cessé d'être dans ses organes affaiblis, qu'il vivait encore dans toutes les facultés de son esprit, et la mort, qui le frappa debout, le trouva toujours ferme dans sa haute raison, dans son indomptable volonté. Mais nous n'avons pas perdu tout entier le grand artiste qui se survit à lui-même dans les fruits de sa doctrine, comme dans les œuvres de son talent, et qui nous a laissé, avec des disciples dignes de lui, tant de travaux féconds pour la postérité. Nous le possédons encore dans une partie de ce qui lui fut cher et dans tout ce qu'il a produit, et nous le voyons revivre dans cette belle image, due au pinceau de M. Ingres, dans ce tableau où respire toute son âme, et qui est le plus noble et le plus touchant hommage que le génie pût recevoir de l'amitié.

RAOUL-ROCHETTE,

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.



LE MARI BRULÉ.



Il y avait, en 174., rue de Braque, au Marais, un hôtel assez majestueux, mais trop prétentieux pour un hôtel. Peut-être se voyant dans le voisinage de l'hôtel Soubise, ce magnifique logis des plus grands seigneurs de France, l'orgueilleux de la rue de Braque—quelque financier sans doute—avait-il voulu prendre en hauteur ce que les Soubise tenaient en largeur, et avec beaucoup de façons pour rivaliser les colonnes mi-parties rondes et carrées des porches seigneuriaux. Toujours est-il que la devanture en était brisée ou crépée, comme on voudra, tant les architectes avaient tourmenté les sculpteurs, tant ces derniers avaient fouillé la pierre de taille.

C'était bien un financier qui avait *orné* l'hôtel dont nous parlons; un fils du système échappé au décret des cinq cents livres. Ce brave homme, ayant placé ses appartements sur la rue, contrairement à toutes les idées reçues, pouvait regarder à son aise les carrosses qui entraient chez MM. de Soubise; il pouvait même guetter les femmes de l'hôtel de Strasbourg, cet autre fief découpé dans le vaste domaine des Guises, en sorte qu'il supputait, à un écu près, la dépense de ses voisins. Tant de carrosses font tant de conviés, tant d'entrées et de rôtis font fumer trois ou six cheminées; total : quatre ou cinq cents livres de menus frais par jour. Le financier réglait sa dépense sur celle-là, et pour arriver à être un moins indigne voisin des Soubises, il avait, en agrandissant sa porte cochère, rapetissé la première lettre de son nom. Maître Dorbain était devenu M. d'Orbain; il n'y avait que cent cinquante mille livres de rente et une apostrophe de plus.

Aussitôt que M. d'Orbain eut son apostrophe et ses deux magnifiques pavillons sur la rue de Braque, il voulut se donner une postérité. Certain ami des mieux logés et des mieux apostrophés offrit une femme au voisin de M. de Soubise. Mlle Sauverac, riche de cinq cent mille livres, entra bientôt en possession du bel hôtel frisé du nom de d'Orbain, et deux ans après son mariage, elle mit au monde une fille qu'on appela Urbine, du nom de sa mère.

Mme d'Orbain mourut la première; sa fille avait seize ans. Le financier survécut une année à sa femme, et Urbine demeura seule au monde. On peut croire que cette solitude était fort troublée par les prétendants et les soupirants. Mlle Urbine d'Orbain, héritière de cent quatre-vingt mille livres de rente, belle comme les plus suaves portraits de Boucher et de Vanloo, entendait de sa chambre à coucher, donnant sur la rue de Braque, passer et repasser le jour et la nuit des patrouilles de jeunes seigneurs tout pâles du désir d'obtenir sa main et sa dot.

Elle avait auprès d'elle comme amie, comme tutrice et comme conseil, la sœur de sa mère, une tante de vingt-cinq ans. Jamais plus tendre affection ne consola deux cœurs plus affligés. Mlle Emilie Sauverac, la tante, avait juré de consacrer toute sa vie à sa nièce, en souvenir d'une sœur adorée; mais la destinée des femmes est de faire des serments perdus. Il arriva que tout Paris apprit un matin à son réveil le mariage de Mlle Urbine d'Orbain avec un jeune gentilhomme de province, fort gracieux, disait-on, mais fort obscur. Cette belle passion devait avoir éclos chez la jeune fille à son château de Médan, où elle était allée passer quinze jours. Quel vainqueur que ce gentilhomme nommé de Brière! Il était venu, avait plu et avait épousé dans la chapelle du château, le tout en quinze jours. Tout Médan racontait des merveilles sur la beauté, l'allégresse et l'insouciance de ces deux enfants, que le vieux curé avait bénis en souriant.

Comme des oiseaux, ils s'étaient envolés en Bre-

tagne ou dans le Morvan, on ne savait où. Mlle Sauverac, heureuse, disaient les uns, d'être relevée de son serment, jalouse, disaient les autres, de cet amour qui surmontait son amitié, avait été rejoindre, on ne sait quels parents, dans on ne sait quelle terre. C'était le temps où l'on s'amusait beaucoup en France, et personne ne s'avisa, comme on le ferait aujourd'hui, d'additionner tous les *on ne sait* qui obscurcissent ce récit.

Mlle Urbine d'Orbain mariée, personne à Paris ne songea plus à l'épouser, mais on attendit le moment où elle reviendrait pour lui faire sa cour, selon l'usage. Puisque la propriété de la dot était perdue, au moins restait-il l'usufruit. Mme de Brière tiendrait maison ; M. de Brière aurait des chasses et des maîtresses sans doute : on avait tout cela à se partager.

Mme de Brière revint en effet, et, pour comble de bonheur, elle revint seule. Son mari, qui ne voulait pas négliger le magnifique héritage d'un parent retiré aux Indes, était parti après cinq lunes de miel. Il reviendrait porteur d'un bon million nouveau.

En attendant, comme on l'avait espéré, Mme de Brière ouvrit sa maison, et débuta par les plus merveilleux dîners, les plus galantes fêtes que la finance eût données depuis dix ans; mais ses invitations furent restreintes à un petit nombre d'élus. Elle alléguait les recommandations de son mari, l'absence de son mari; le monde comprit ces excellentes raisons, les aspirants se refoulèrent en multipliant leurs soupirs, et Mme de Brière se trouva, au bout de trois mois, une maîtresse de maison accomplie, dont les salons, raisonnablement peuplés, laissaient entrevoir quelques vides aux plus persévérants et aux plus dignes.

La vie de cette jeune femme coula dès lors fort heureuse et assez brillante. Des amis — elle n'avait besoin de personne, — des admirateurs et des envieux, tels sont les éléments de la félicité dans le monde. L'argent, on n'en parle pas; Mme de Brière ne le prodiguait point, toujours par déférence pour son mari qui cinglait vers les Indes.

Un soir, au milieu d'un petit souper, pendant les ébats de la plus charmante gaieté, Mme de Brière demanda la permission à ses convives de lire une lettre pressée qu'apportait un homme noir. Chacun de se récrier avec mille saillies sur le bonheur de ce coquin auquel on donnait si facilement audience. Mais dès les premières lignes, qu'elle parcourut avec des yeux égarés, la jeune femme poussa un horrible cri, étendit les bras avec angoisse, et tomba mourante dans son fauteuil.

Pendant que les hommes s'empressaient à lui faire respirer des sels, les femmes s'occupaient de lire la lettre, qui annonçait, sans trop de ménagements, la mort du pauvre baron de Brière, brûlé, avec tout l'équipage du navire *la Fidélité*, à trente lieues des côtes de ***.

En un instant ce nuage de douleur envahit l'heureuse maison. Plus de réunions, plus de fleurs; le crêpe noir s'étendit sur les girandoles dorées, sur les harnais somptueux des chevaux, sur la passementerie des valets; Mlle Sauverac accourut près de sa nièce pour l'aider à supporter ces premiers jours si pesants des regrets et du deuil.

On plaignit généralement M. de Brière, privé si jeune d'un avenir si doux, et l'intérêt que la jeune veuve inspirait déjà devint palpitant.

Mme de Brière demeura un an dans une retraite presque sévère. Ensuite elle quitta les vêtements noirs, essuya les traces de ses larmes, rappela ses amis, le tout sans affectation de répugnance et sans empressement. Elle fut alors jugée femme d'esprit et du meilleur goût.

Il va sans dire qu'on lui laissa six mois de répit : après quoi les persécutions recommencèrent comme lorsqu'elle était fille. Tout visage nouveau lui apparaissait armé d'intentions, toute demande d'entretien signifiait demande en mariage. Elle répondit qu'après un si triste apprentissage de la mauvaise volonté du sort, le meilleur parti qu'elle eût à prendre était de n'en prendre aucun.

Ce consentement que l'étalage des fortunes presque égales à la sienne, que l'offre d'une couronne de marquise, voire de duchesse, que la promesse d'un tabouret, d'un cordon bleu, ce que la vanité enfin n'avait pas réussi à lui arracher, l'amour entreprit de l'obtenir. Les jeunes gens se firent très-beaux, très-braves, et plusieurs se couvrirent de gloire, selon l'enseignement de la mythologie, mais ce fut inutilement.

La vie dorée recommença pour Mme veuve de Brière. Mlle Sauverac, que l'on courtisait beaucoup aussi, car elle était aussi jolie que Mme de Brière était belle, aussi brune que sa nièce était blonde, Mlle Sauverac retourna dans son pays inconnu célébrer le vingt-septième anniversaire de sa naissance.

Tel est le passé de ce bel hôtel de la rue de Braque ; tel est le présent de Mme de Brière : nous commençons ici notre histoire.

Il y avait bien un an que Mlle Sauverac n'habitait plus chez sa nièce, lorsqu'un jeune homme, qui venait de faire la campagne maritime, fut présenté à l'hôtel de la rue de Braque. M. de la Vernaye, bien qu'il fût blanc de teint et brun de cheveux, avec des yeux d'un bleu tendre, bien qu'il fût jeune et d'une taille avantageuse, passa inaperçu dans le nombre des amis de la maison.

Ses confrères en jeunesse, en bonne mine et en mérite remarquèrent seuls la finesse exquise de sa jambe, la délicatesse de ses mains, qu'un point d'angleterre vaporeux réduisait, en les voilant, aux proportions d'une main de femme; enfin ses rivaux, puisqu'il faut les nommer par leurs noms, redoutèrent seuls l'éclat fascinateur de son regard, qui tantôt dévorait, tantôt caressait d'une façon irrésistible.

Mme de Brière ne vit rien de tout cela. La Vernaye soupira, avança la jambe, fit le manége de ses mains, alluma son œil bleu ou le chargea de langueur; peine perdue. Il était épris sérieusement et passa vite à des attaques plus sérieuses. Cherchant un vieux parent ou une duègne de famille dans le cercle de Mme de Brière, il médita sa demande en mariage, mais personne n'osa se charger de cette commission. Il lui fut répondu par une liste de prétendants refusés, sur laquelle on ajouta son nom au numéro cent douze.

A la mine jalouse et lugubre de la Vernaye, ses amis devinèrent bientôt la vérité, mais ils ne firent que le railler en l'engageant à prendre son mal en patience. — La maison est bonne, disaient-ils; mieux vaut pouvoir contempler à l'aise Mme de Brière dans un salon bien chauffé, bien tapissé, devant une table consolante, qu'être réduits à la condition d'Espagnols errants qui se sauvent par les rues, une guitare sur le dos, et poursuivis par une patrouille.

La Vernaye ne se tint pas pour battu. Il regarda tous les gens de la maison, les uns après les autres, depuis la pointe des cheveux jusqu'à l'orteil, pour voir s'il ne se cachait pas quelque amant sous ces enveloppes vertueuses. Il raisonnait en homme de la vieille école des Lauzun et des Nocé : « Femme jeune et belle ne vit pas seule *toujours*. » Remarquons ce toujours.

Mme de Brière, au fond du cœur, n'ignorait rien de tout cela. La Vernaye appliqua sur elle aussi son microscope et se dit : Je suis fort changé de visage, à souper je ne mange plus; je perds toujours au pharaon; je parle creux comme une ombre; or, si Urbine — il l'appelait Urbine en lui-même — ne me demande pas : — Pourquoi êtes-vous ainsi, monsieur de la Vernaye? si elle dissimule avec moi, — bon, — excellent.

Mais, hélas! au retour de la comédie, Mme de Brière dit tout haut à son médecin, devant la Vernaye : — Dieu! que M. de la Vernaye est pâle et qu'il est maigre! Etes-vous malade, monsieur? On prétend qu'il court toutes sortes de fièvres. N'allez pas nous en apporter une.

La Vernaye devint plus rouge qu'il n'était pâle l'instant d'avant; et comme le médecin buvait du vin d'Espagne sur un guéridon :

—Madame, dit le jeune homme, voulez-vous connaître le mal qui me consume?

— Ah! juste ciel, répliqua Urbine, parlez vite au docteur...

— Cela est d'une coquette, et je m'en vengerai, pensa la Vernaye. — Ainsi, vous ne voulez point m'entendre, madame? continua-t-il d'une voix dolente.

— Mais, mon cher monsieur de la Vernaye, je ne connais rien à la médecine, et j'ai une peur abominable de la maladie.

La Vernaye salua cérémonieusement la jeune femme et partit au désespoir. Mais il revint à huit heures; on allait se mettre à table.

— Ah! dit Urbine, vous allez faire quelque imprudence, monsieur de la Vernaye; vous êtes malade, ne mangez pas d'épices. Est-ce que vous avez faim?

— Pas du tout, madame.

Un éclat de rire à demi comprimé courut autour de la table comme le feu de ces traînées de poudre que font les enfants. La Vernaye se figura que madame de Brière avait raconté son histoire et qu'on riait de lui. Il fit ses yeux méchants comme pour provoquer chacun des convives.

La grâce d'Urbine rétablit l'harmonie. On joua, on causa, et à minuit les voitures partirent de l'hôtel, dont la porte massive roula sur ses gonds.

La Vernaye était parti des premiers. Il avait congédié son laquais, et, tapi dans l'ombre du couvent de la Merci, à l'angle que formait la tour du Clocheton, il compta successivement les conviés.

Un seul ne parut pas; c'était un homme de finance, M. Duhautril, face réjouie, enluminée, qui faisait rire Mme de Brière avec ses histoires très-gaies, que la Vernaye trouvait trop gaies.

— Oh! oh! se dit-il en pâlissant, M. Duhautril reste à l'hôtel. En croirai-je mes yeux!... Oui, oui, il reste, la porte est cadenassée... Mais il a cinquante ans, ce séducteur... Ah! les femmes sont incompréhensibles... celle-là surtout... Comment... il ne sort pas?... Elle aimerait ce grison?... Mais en vérité, c'est à en perdre la tête...

La Vernaye vit la lumière des bougies envahir la chambre à coucher d'Urbine, qui donnait, on le sait, sur la rue de Braque. D'en bas le jeune homme distinguait le large balcon éclairé faiblement, les rideaux rouges derrière les vitres, et l'entre-bâillement des volets intérieurs que l'on n'avait point encore fermés.

Cette lumière fut placée sur la cheminée, et deux ombres s'imprimèrent en noir sur les rideaux.

La Vernaye poussa un cri de rage, s'élança hors de son angle obscur, et comme un frénétique, escalada la devanture de l'hôtel dont M. d'Orbain avait fait fouiller si complaisamment les pierres de taille. D'un banc la Vernaye se hissa jusqu'à une frise, de la frise au bras d'une naïade qui versait son urne; une fois sur l'urne, il empoigna les cheveux solides de la nymphe et lui monta sur la tête; de là il saisit la rampe inférieure du balcon. Ce fut l'affaire d'une demi-minute; un chat seul pouvait grimper plus vite.

Mais à peine venait-il de plonger son regard dans la chambre, que la porte cochère s'ouvrit de nouveau, et le carrosse de M. Duhautril sortit rapidement, M. Duhautril étant dans ce carrosse.

La Vernaye demeura tout ébahi. Le doute n'était pas permis. Le financier avait parlé aux laquais et

indiqué son hôtel. Pas de subterfuge, pas d'équivoque; il restait cette réalité désolante : la Vernaye en habit de satin et l'épée au côté, perchant sur un balcon très-élevé, par un temps froid et une lune menaçante.

Par le plus grand malheur du monde, il y avait ce soir réception splendide à l'hôtel de Soubise, et la cour d'honneur, qui pouvait contenir soixante carrosses, était réservée, selon l'étiquette, aux équipages d'un prince du sang et d'un prince de Hesse-Darmstadt. Les autres avaient dû céder le pas et s'alignaient en file depuis la rue du Chaume et la rue de Paradis jusqu'à la rue du Grand-Chantier; deux carrosses trouvèrent même plus commode de s'installer dans la rue de Braque, précisément en face de l'hôtel d'Orbain. En sorte que la Vernaye, qui se préparait à faire le saut périlleux, fut emprisonné sur son balcon avec un serrement de cœur indicible.

Cependant Mme de Brière allait faire sa toilette de nuit. Quel affreux moment pour la Vernaye; qu'on vienne fermer ces volets intérieurs et qu'on l'aperçoive là, il est perdu. On le prendra pour un de ces lâches espions qui volent avec leurs yeux ce qu'on a refusé à leur ignoble passion; il sera chassé, méprisé, exécré. Qu'il essaye à fuir au risque de se rompre le cou, les laquais en bas le verront et commenceront par le prendre pour un voleur; que s'il les gagne, ce qui est facile, il couvre de honte le nom respecté d'une femme qu'il aime, et laisse son honneur à la merci des valets.

Tout à coup la lune sortit radieuse d'un nuage, et illumina si bien le balcon, qu'on eût pu y lire mieux qu'en plein jour.

La Vernaye se coucha sur la pierre à plat ventre et ne souffla plus, mais sa tête devint une fournaise où bouillonnaient mille terreurs, mille folies, mille résolutions contradictoires.

Le devoir de l'honnête homme l'emporta bientôt dans cette âme généreuse sur des scrupules vulgaires. Il vit que Mme de Brière allait demeurer seule avec sa femme de chambre, qu'elle allait se déshabiller, c'est-à-dire se livrer, non à des regards, car il eût mieux aimé mourir que d'utiliser de la sorte sa faute, mais à une possibilité de regards constituant trahison. Il profita donc de l'absence de Fleurette, la femme de chambre, et coupa du tranchant de sa bague une vitre basse. Le bruit ne fut pas saisi de Mme de Brière, parce qu'elle chiffonnait dans un tiroir, et qu'une voiture roulait dans la rue. La Vernaye poussa soudain la vitre en dedans, la retint avec ses doigts pour qu'elle ne se brisât pas en tombant, et avec un courage vraiment héroïque, il passa la tête par l'ouverture, en s'écriant d'une voix étouffée :

— Madame, ne craignez rien, je suis la Vernaye, un misérable qui a commis un crime envers vous, mais qui, de peur de vous compromettre, de vous causer un chagrin, s'expose à tout.... Ecoutez-moi.

Urbine, au son de cette voix, s'arrêta glacée d'épouvante. Elle vit une tête blême qui la regardait par cette ouverture bizarre, et voulut pousser un cri, mais en vain. Elle restait là, fixe, les mains étendues, les yeux dilatés, entendant et ne comprenant point. A la fin elle reconnut ce pauvre la Vernaye, et avec l'intelligence la confiance lui revint un peu.

De la frayeur elle passa soudain à la colère. Mais la Vernaye s'était traîné en rampant jusque dans la chambre, et il joignait les mains, des mains qui s'étaient coupées à la vitre et qui saignaient. Urbine cette fois cria et fit un pas en avant.

— Vous êtes blessé, monsieur! Répondez donc!

— Madame, ne faites pas attention à moi, je ne mérite pas votre pitié. Je m'étais caché sur le balcon pour vous épier...

Urbine songea tout de suite à ce vêtement de nuit qui l'attendait; elle rougit d'indignation.

— Vous épier, parce que je vous croyais avec quelqu'un, se hâta de dire la Vernaye... Je suis un lâche et un sot, ne me pardonnez pas... Je n'ai brisé le carreau que pour me mettre à votre discrétion et n'être pas aperçu sur la terrasse par les laquais qui rôdent dans la rue. Autrement j'eusse disparu sans que vous fussiez instruite de ma tentative.

— Comment, monsieur, comment disparu?...

— En sautant du haut en bas. Mais patience, madame, un seul instant de patience; daignez passer dans une chambre voisine, laissez-moi tout seul avec mes remords, et quand la rue sera déserte, je vous jure que je redescendrai par le balcon.

— C'est une chose affreuse, monsieur de la Vernaye, une action déloyale; vous me cachez sûrement quelque piége encore. Vous aurez éloigné mes gens. Ah! mon Dieu! Fleurette ne revient pas; c'est cela; mais je crierai, je vais crier.

La Vernaye s'inclina plus bas et répondit :

— Appelez Fleurette, madame, elle viendra : je vous jure sur l'honneur que j'ai dit la vérité. Sonnez, madame, pour que je sois justifié.

— Eh! malheureux hypocrite, si je sonne et que Fleurette vienne, et qu'elle trouve un homme chez moi... un jeune homme en ce désordre .. Ah! vous m'avez perdue; oui, c'est un piége...

La Vernaye fut épouvanté de cette exaltation.

AUGUSTE MAQUET.

(La suite à la prochaine livraison.)

DU PAYSAGE ALPESTRE.

II.

AIS vainement le paysage alpestre jouirait, quant au coloris, quant aux formes et quant à la végétation, des propriétés artistiques que nous venons de signaler, si la présence de l'homme et de ce qui est de l'homme y manque; il ne sera, nous en convenons, que brut, sans échelle de proportion, et propre tout au plus à faire admirer la main de Dieu dans un coin de ses œuvres plus phénoménal que d'autres, sans doute, mais moins riche aussi en signes intéressants et partout répandus de féconde, d'intarissable, et, pour ainsi dire, de familière bonté. Bien plus, dans le paysage de la plaine, l'on conçoit que l'homme puisse ne jouer qu'un rôle secondaire, qu'il puisse même n'y être pas en vue, car tout ne l'y appelle-t-il pas? Cette culture, ces enclos, ces habitations, ces haies, ces ornières, ces arbres eux-mêmes qui ne croissent que par ordre ou par tolérance, et qui, mutilés pour la plupart, portent ainsi les insignes de la servitude, ne sont-ils pas tous autant de traces intuitivement comprises de la présence du maître? Dans cette solitude d'accident tout n'a-t-il pas un sens, une expression, une poésie presque exclusivement humaine; et à défaut d'un de vos semblables que le peintre aura omis d'y représenter, hésitez-vous un moment à vous y placer vous-même et à vous faire le seigneur de ce domaine? Non, sans doute. Mais à prendre le paysage alpestre supérieur, il n'en va pas ainsi, et l'homme ou ce qui est de l'homme ne saurait en être retranché, qu'il ne perde, et son sens, et son expression, et sa poésie presque tout entière, qu'il ne perde aussi cette relation à la fois matérielle et morale de la nature brute à la vie intelligente, dont l'homme est l'un des termes nécessaires. Nous voici, ce semble, acculés contre une insurmontable difficulté, car il est de fait que les régions supérieures des hautes Alpes sont inhabitées et inhabitables... Que l'on se rassure pourtant. Persuadé, comme nous le sommes, que la présence de l'homme, que la figure humaine, est encore plus indispensable à ce paysage-ci qu'à tout autre, nous n'avons pas poursuivi jusqu'ici ces considérations sans nous être assuré auparavant que, comme pour le coloris, comme pour les formes, comme pour la végétation, la région des Alpes supérieures offre à cet égard des richesses méconnues à la vérité, mais réelles, admirables, et qui ont en outre cette valeur particulière, qu'elles lui sont, parmi beaucoup de contrées, exclusivement propres.

La région des Alpes supérieures, inhabitée et inhabitable qu'elle est en effet, ne laisse pas que d'être fréquentée par une population de passage ou de temporaire séjour, qui présente à un haut degré toutes les conditions artistiques, sans compter cette circonstance même, qu'étant nomade et passagère, certains attributs poétiques qui sont propres à toutes les conditions d'existence passagère ou nomade s'y rencontrent toujours en quelque mesure. Et en preuve de ce que nous avançons ici, l'on ne nous verra pas insister sur l'exception, brillante pourtant et pas unique, du Grand-Saint-Bernard avec son couvent, avec ses pères, ses chiens, ses hôtes de toute condition et de tout pays, avec ses fêtes enfin qui attirent et qui mélangent pittoresquement ensemble des montagnards de la Suisse et des montagnards de l'Italie; mais nous énumérerons simplement les classes de passants qu'il nous est arrivé de rencontrer habituellement dans le cours de nos excursions alpestres, et jamais, il importe de le dire, sans éprouver cette curiosité, cet intérêt, qui, dans le désert, lie le voyageur au voyageur, qui, dans ces solitudes, semble croître avec l'isolement, et faire que, pour quelques instants du moins, les

différences de condition, d'aisance, d'éducation, disparaissent pour ne laisser plus que l'homme face à face avec l'homme. Disposition poétique, au demeurant, et qui, bien rarement ressentie dans nos contrées fertiles et habitées, non-seulement est expressible à l'art, mais forme l'un des traits les plus profonds qui lui soit donné d'exprimer, un de ces traits dont le charme est éternel et universel à la fois, parce qu'il repose non plus sur la base muable et accidentelle de la vie sociale, mais sur la base éternellement et universellement identique et mystérieuse de la destinée humaine. Et c'est, pour le dire en passant, c'est ce charme-là que Léopold Robert, mais lui, en luttant contre les entraves de sujets qui le comportent moins peut-être que ceux dont nous nous occupons ici, a su, à force de génie, à force d'aller saisir au plus profond de la nature et de l'art, amener, répandre avec profusion sur la toile. C'est ce charme-là, et point un autre, qui fait des *Moissonneurs*, des *Pêcheurs*, non pas une scène, non pas un tableau seulement, et bien mesquins seraient ceux qui jugeraient à cette mesure de pareils chefs-d'œuvre, mais un mélancolique et émouvant poëme, qui toujours attache, jamais ne lasse. Ah! que n'a-t-il abordé le pâtre des Alpes et ses rudes maremmes, et ce qui n'est aujourd'hui encore qu'une opinion contestable, serait un fait glorieusement mis en lumière.

Cette population, celle de passage, elle se compose de voyageurs des villes, isolés ou en caravanes, montés sur des mules, accompagnés de guides, et qui tantôt cheminent à la file, ou s'entretiennent avec un pâtre, tantôt campent sous l'abri d'une roche, ou prennent un repas sur le bord d'une source. C'est ici sans doute ce qu'il y a de moins artistique, de moins pittoresque, parmi les sujets de figures dont nous faisons la succincte énumération; et néanmoins, quand on a pu observer ces caravanes, on demeure bientôt convaincu que, transplanté sur ces hauteurs, soumis temporairement aux exigences de la vie nomade, et dégagé en retour de beaucoup de celles qui compliquent ou étriquent la vie sociale, l'homme des villes, surtout la jeune femme des villes, la jeune miss d'Ecosse ou de Londres, acquiert, contracte des attributs de pittoresque imprévu, de grâce neuve, bien dignes d'exercer, non pas seulement le crayon d'un amateur, mais le pinceau d'un artiste doué de goût, de sensibilité et de talent. D'ailleurs qu'importe? Laissons ces caravanes, si l'on veut, trop citadines encore; mais voici venir le marchand forain, tirant après lui sa mule fatiguée; le médecin de hameau guidé en hâte par une mère en pleurs; l'émigrant de Suisse ou d'Italie suivi de sa pâle compagne, de ses filles attristées, de son petit garçon transi; le pèlerin des vallées qui chemine en bourdonnant des Avé; le curé, le moine, le capucin, qui s'en vont ou en retraite, ou en visite, ou en quête: des pentes de l'autre revers un chevrier les guide jusque vers les premières forêts de celui-ci, jusqu'en vue du plus prochain clocher; voici venir les grands troupeaux de bœufs, de chèvres, de moutons, qui émigrent d'une contrée dans une autre, sous la conduite de leurs bergers, accompagnés d'ânes, de mules portant ustensiles et bagages: sujet animé, riche, fertile en mœurs et en incidents, et auprès duquel les scènes de Berghem et de Karel du Jardin semblent d'un pittoresque plus aimable, mais pas plus attachant, pas mieux fait certes pour exercer le pinceau d'un grand maître. Enfin voici venir le pauvre et sa besace; voici venir le mendiant moitié pâtre, moitié pèlerin, à demi sauvage, belle et simple figure qui exprime plus encore l'indépendance que le dénûment, l'oisiveté errante que la souffrance paresseuse, la superstition résignée que le murmure amer, et dont les traits, l'accoutrement, l'attitude, portent le sceau d'une mélancolique rudesse, merveilleusement en rapport avec l'âpreté du roc qui sourcille, du plateau que le vent balaye. Que si nous ajoutons à ces passagers habitants des hautes Alpes les deux sortes d'hommes qui y séjournent durant les beaux mois de l'année, le chasseur hâve de fatigue et altéré de poursuite, le pâtre, le pâtre et ses bêtes! qui, à lui tout seul, est un thème constamment et à toujours aimé, préféré, de peinture poétique, nous aurons achevé, ce nous semble, d'établir, rien que par cette imparfaite mais sincère esquisse, qu'à tous égards, coloris, formes, végétation et figures, le paysage de la zone alpestre supérieure est aussi riche et complet dans ses éléments, qu'il est abordable et complet par tous ses côtés; aussi artistique qu'un autre, plus grand que beaucoup, plus neuf que tous à cette heure encore.

Ceci établi, il ne nous reste plus que quelques mots à dire. Deux obstacles se sont opposés jusqu'ici à ce que ce paysage de la zone alpestre supérieure ait été conquis à l'art de la peinture. Le premier, c'est que, envisagé d'abord comme uniquement phénoménal, défiguré ensuite par les enlumineurs et les marchands, condamné en tout temps par les théories conventionnelles du feuilleton et par les traditions d'école ou d'atelier, ce paysage n'a été ni étudié, ni pratiqué, ni observé seulement au point de vue de ses qualités artistiques. Toutefois les travaux récents de nos artistes et le brillant succès qu'ont obtenu à Paris, en Belgique et en Angleterre, quelques-uns de leurs tableaux dont le sujet était pris sur les confins mêmes de cette dernière zone, ont déjà singulièrement modifié à cet égard l'opinion du public et de la critique, battu en brèche les préjugés, et tout disposé pour que, avant peu d'années peut-être, le paysage alpestre ait pris dans l'art le rang que lui assignent, selon nous, ses richesses pittoresques et son grand caractère.

Le second obstacle, c'est que si, d'une part, lorsqu'une poésie autre et nouvelle commence à être entrevue par l'artiste, ce n'est pourtant que par de-

grés, au moyen d'une longue étude et d'une persévérante expérimentation, qu'il parvient à en créer le langage ; d'autre part, et cela résulte de l'ensemble des considérations que nous venons de présenter, ce paysage de la zone supérieure réclame, chez celui qui voudrait le traiter dans toute sa plénitude de beauté, une réunion bien rare à rencontrer, d'emblée et chez un même peintre, de qualités supérieures, d'aptitudes diverses, et surtout d'études spéciales. Et en effet, outre qu'il s'agit ici d'exprimer avec habileté le paysage d'une nature infiniment grande, éclatante, majestueuse, il s'agit encore d'introduire sur le devant de la scène, et avec son caractère, avec ses attributs, avec ses mœurs propres, l'homme qui parcourt ces hauteurs ou qui y séjourne, et au besoin le troupeau, la mule, dont il est ou entouré ou accompagné presque inévitablement. Or, dans l'état actuel de notre école ou de toute autre, et avant que les travaux de plusieurs aient frayé, aplani, abrégé la route ; avant que, d'un ensemble combiné de tentatives, soit issu un genre alpestre simplifié dans chacun de ses éléments par la tradition des modèles, et par l'exemple des devanciers, où trouver ce peintre qui, d'emblée, réalisera ces conditions ? Et pourtant, disons-le à la gloire de notre école, ces conditions, mais réparties entre quelques-uns de ses artistes, elle les possède à cette heure déjà ; et nous ne doutons pas, à supposer que pareille œuvre fût exécutable, qu'une grande toile dont l'Alpe serait de Calame, le pâtre de Lugardon, et le taureau d'Humbert, ne tranchât victorieusement la question du paysage alpestre, telle que nous venons de la poser, et qu'elle ne conquît définitivement et glorieusement à l'art ce haut domaine autour duquel il rôde déjà, dans l'enceinte duquel il pressent des moissons à faire et des palmes à cueillir. Artistes, mes compatriotes, ne le perdez pas de vue, ce domaine; faites-en la garde, profitez des beaux jours pour vous y introduire un à un guettant, regardant, observant, étudiant; puis, le moment venu, jetez-vous-y en foule sur la trace du plus habile, et que la gloire de votre conquête illustre la patrie !

R. Töpffer.

OPÉRATIONS DE L'INSTITUT

POUR LE

REMPLACEMENT DE M. CORTOT.

Sous l'empire et dans les premières années de la restauration, quand la mort enlevait *un sculpteur à l'Institut*, son héritage n'était disputé que par un petit nombre de rivaux. Les préoccupations militaires qui attiraient vers les champs de bataille tout ce que la France comptait d'intelligences, d'aptitudes et de sentiments généreux, laissaient à peine quelques humbles adeptes pour célébrer par le ciseau les hauts faits belliqueux de leurs compatriotes. Aujourd'hui, grâce aux bienfaits d'une longue paix, d'une éducation plus intelligente, d'une instruction mieux répartie dans tous les rangs sociaux, les arts comptent un plus grand nombre de talents remarquables qui croissent et grandissent à l'aide des encouragements que la nation leur décerne. Cortot, se présentant en remplacement de Dupaty, n'avait pas à craindre de concurrence sérieuse ; Cortot meurt en 1843, et quinze statuaires font valoir leurs droits à sa succession. Le samedi 19 août, l'Académie des Beaux-Arts lisait les requêtes de MM. Dantan aîné, Desbœufs, Desprez, Duret, Étex, Foyatier, Jaley, Jouffroy, Lanno, Legendre-Hérald, Lemaire, Marochetti, Raggi, Gabriel Seurre, et Simart.

On conçoit l'hésitation qu'ont éprouvée les membres de l'Institut, en présence de ces quinze pétitionnaires. Comment, en effet, décider entre eux? comment établir entre leurs travaux respectifs une judicieuse comparaison? Tous ont des titres; tous peuvent se recommander de leurs œuvres. M. Dantan aîné exposait dès 1824 *Télémaque portant à Phalante les cendres de son frère Hippias*, et vient de terminer pour la ville de Dunkerque une excellente statue d'Abraham Duquesne. M. A. Desbœufs a fait une figure en marbre du *Repos*, un *Jeune pâtre du Liban*, un *Christ annonçant sa mission*, une *Sainte Anne* pour la Madeleine, un *Saint Bernard* pour Versailles, *l'Histoire* et *la Science*, pour la bibliothèque de la chambre des pairs. Sa renommée a été introduite aux Antilles avec une statue en bronze d'Isabelle II, inaugurée en 1842 dans l'île de Cuba. M. Louis Desprez, grand prix de Rome en 1824, longtemps coadjuteur du médailliste Guérard, n'a guère produit que les statues du *Général Foy*, du *Puget*, et celles qui sont distribuées dans les niches extérieures de Saint-Germain l'Auxerrois ; mais M. Antoine Étex, plus fécond et plus connu, oppose aux meilleures compositions sa *Mort d'Hyacinthe*, sa *Léda*, sa *Sainte Geneviève*, son *Olympia*, ses deux groupes de l'arc de l'Étoile, et surtout son *Caïn après la malédiction*. M. Jaley, qui a sculpté *Bailly*, *Mirabeau*, *Philippe-Auguste*, *Louis XI*, *François Miron*, le *comte de Lobau*, et autres personnages historiques, compose avec

imagination et exécute avec adresse. Il est d'ailleurs protégé par M. de Saint-Aulaire. Vous pourrez ajourner la candidature de MM. Gaspard-François Lanno, et Jean-François Legendre-Hérald; mais repousserez-vous M. Marochetti, l'auteur de la statue équestre de *Philibert-Emmanuel?* Peut-on reprocher à M. Jouffroy sa jeunesse, quand il appuie sa demande de sa *Jeune fille confiant son premier secret à l'Amour*, de son *Fronton des Jeunes-Aveugles*, et de l'amitié de M. de Lamartine? M. Charles Simart, à peine de retour de la villa Médicis, ne nous a encore donné que deux marbres, *la Philosophie* et *Oreste réfugié à l'autel de Pallas*; mais M. Nicolas-Bernard Raggi, candidat pour la septième fois, a encombré de monuments les musées, les places publiques. Il a un *Hercule retirant Icare de la mer* dans une salle du Louvre, un *Henri IV* à Pau, un second *Henri IV* à Nérac, un *Montesquieu* à Bordeaux, un *Bayard* à Grenoble, un *la Pérouse* à Albi, un *Hugues Capet* à Versailles, un *Saint Vincent de Paul* à la Madeleine. M. Gabriel-Bernard Seurre aîné a moins produit; cependant sa *Sylvie déplorant la mort de son cerf*, le *la Fontaine* qu'on voit à l'Institut, le *Molière* de la rue de Richelieu, attestent, sinon l'étude du nu, du moins l'entente des draperies, et sa *Reddition d'Aboukir* est le meilleur bas-relief de l'arc de l'Étoile. Et M. Foyatier, le blâmera-t-on de n'avoir pas eu le prix de Rome lorsqu'il opposera aux censeurs son *Spartacus?* Dédaignera-t-on M. Lemaire, malgré son *Laboureur de Virgile* et son fronton grec de l'église catholique de la Madeleine? Pour opter entre tous ces solliciteurs, la semaine accordée aux académiciens est bien courte, et peut-être, après avoir choisi les candidats, aura-t-on à déplorer l'exclusion de quelques hommes d'élite? Ces réflexions ont dû naturellement se présenter à l'esprit des juges. La décision qu'ils ont prise semble annoncer de leur part un examen mûr et attentif. La section de sculpture, dans sa séance du 5 août, a désigné comme candidats MM. Duret, Lemaire, Raggi, Seurre aîné et Jouffroy. La quatrième classe a ajouté à la liste les noms de MM. Jaley, Desprez et Dantan aîné. Premier candidat pour la seconde fois, à la majorité de cinq voix sur sept, M. Duret devait concevoir l'espérance de siéger auprès du baron Bosio, son maître, et son attente n'a pas été déçue, car il a été proclamé membre de l'Institut, dans la séance du 2 septembre. Il a obtenu dix-neuf voix sur trente-quatre, M. Lemaire treize, MM. Raggi et Jouffroy chacun une.

Tous les artistes considèrent cette nomination comme un acte de justice; en effet, M. Duret réunit les deux conditions qui donnent entrée à l'Institut, les facultés naturelles et les connaissances acquises. Il y a des sculpteurs d'un talent réel, qui, faute d'études suffisantes, sont sans cesse préoccupés dans leurs œuvres des moyens d'esquiver les difficultés. L'Institut, peu soucieux du but des beaux-arts et de la grandeur des idées, exige avant toutes choses une forme correcte, savante, clairement accusée. C'est principalement d'après les figures nues qu'il juge un artiste; or, M. Duret n'a jamais reculé devant les obstacles que présente le rendu des muscles; il ne s'est point contenté d'avoir du talent; il a appris consciencieusement son art et en possède tous les secrets.

Né à Paris, M. Joseph-Francisque Duret est le fils de François Duret, statuaire estimable, membre des Académies Royale et de Saint-Luc et auteur du fronton de Saint-Philippe du Roule, où il a représenté *la Religion entourée de ses attributs*. Malgre l'exemple paternel, une aptitude générale pour les beaux-arts tint longtemps le jeune homme indécis sur le choix d'une profession. Tantôt il déchiffrait le solfége de Rodolphe; tantôt suivant assidûment les leçons d'un professeur de déclamation, il rêvait cette carrière qui, laissant ses obscurs sectateurs en butte au mépris public, n'accorde qu'aux talents supérieurs la gloire et la considération. Admis dans l'atelier du baron Bosio, M. Duret hésitait encore entre la peinture, la sculpture et la gravure, quand le succès le décida; il obtint le grand prix de sculpture en 1825. Ce fut à son retour de Rome, en 1831, qu'il donna le premier gage important de sa vocation, un *Mercure inventant la lyre*, statue en marbre, fruit de la contemplation des antiques. Il avait exposé en même temps une tête d'expression en marbre, *la Malice*, qui fut achetée par S. M. Louis-Philippe, pour les appartements du Palais-Royal. Ces débuts valurent à M. Duret, outre la médaille d'or de première classe, une récompense exceptionnelle. Mme Leprince avait légué une somme annuelle de mille francs, destinée au grand prix de chaque section; et, prévoyant le cas de nullité du concours, elle avait décidé que les fonds réservés seraient alloués au pensionnaire dont les envois primeraient ceux de ses collègues. Comme il n'y eut pas de prix de sculpture en 1831, l'Académie résolut de choisir un donataire parmi les pensionnaires des cinq dernières années, et, dans une séance solennelle, aux acclamations de l'assemblée, la gratification fut accordée à M. Duret.

En revenant en France, Duret avait visité Naples et y avait conçu le projet de trois statues, qu'il exécuta successivement en 1835, 1838 et 1839 : un *Jeune pêcheur napolitain dansant la tarentelle*, fondu en bronze par M. Honoré; un *Danseur napolitain jouant du tambour de basque*, modèle de petite dimension, et un *Vendangeur napolitain improvisant sur un sujet comique*. C'est, à notre avis, amoindrir l'art que de le consacrer à de pareilles frivolités; mais on peut nous objecter que le drame n'exclut pas le vaudeville; que les motifs de figures nues, pris dans les mœurs contemporaines, sont préférables à des pastiches de l'antiquité, et que M. Duret les a traités avec un soin sévère qui en rehausse la conception. Nous n'approuvons guère non plus l'idée d'avoir emprunté un sujet à un roman excentrique; mais le

Chactas en méditation sur la tombe d'Atala, qui fut exposé en 1856 et placé au musée de Lyon, est une belle académie, dont les mains, les pieds, la poitrine, sont d'un modelé irréprochable. Dans ce bronze, M. Duret, s'écartant des voies tracées, a cherché à rendre le caractère et les allures de la race américaine, et, réunissant la science à la poésie, il a consulté M. de Humboldt aussi bien que Chateaubriand.

Il est d'autres œuvres de M. Duret qui ont plus de valeur par le sujet. *Le Christ se révélant au monde*, qui est placé dans une chapelle de la Madeleine, a la majesté des grandes figures byzantines. La tête rappelle la magnifique mosaïque que l'on conserve à Rome, la plus ancienne image du Sauveur qui soit parvenue jusqu'à nous. *L'Ange Gabriel*, qui occupe une niche extérieure de la même église, appartient au style gothique par la grâce des draperies, l'absence de caractères sexuels, et le sentiment de douceur et d'humilité chrétiennes dont les traits portent l'empreinte.

Nous signalerons encore, de M. Duret, les *Fonts baptismaux* de Notre-Dame de Lorette, un *Saint Jean*, dans l'église de Bonne-Nouvelle ; un *Casimir Perrier*, à la chambre des députés ; un *Molière*, dont le marbre est à l'Institut et le plâtre à Versailles ; les bas-reliefs équestres du cirque des Champs-Élysées ; les statues du cardinal de Richelieu, de Monsieur, frère de Louis XIV, et du bâtard Dunois, exécutées pour les galeries de Versailles, et les bustes du docteur D***, de Mlle G. Willemin, de l'architecte Lebas, de Mme Hittorff, de Jean de Vienne et du marquis de Montcalm.

Jusqu'à ce jour, M. Duret n'a été chargé d'aucun de ces grands travaux qui associent le nom d'un artiste à l'éternelle consécration d'un souvenir historique. Nous souhaitons qu'il ait prochainement l'occasion de justifier par un ouvrage important le choix de l'Académie ; stimulé par l'encouragement qu'il reçoit, il la glorifiera sans doute dans l'avenir comme dans le passé.

E. DE LA BÉDOLLIERRE.

ORRIN SMITH.

L'Angleterre vient de perdre l'un de ses plus habiles graveurs sur bois, John Orrin Smith; ses nombreux travaux sont aussi connus et appréciés en France qu'au delà du détroit. Il était né à Colchester en 1799. Ses études furent d'abord portées vers l'architecture; renonçant bientôt à cette carrière, il vint à Londres et se livra à la gravure sur bois, pour laquelle il montra bientôt une aptitude remarquable. Dirigé par les conseils de M. Harvey, il commença, vers 1824, à donner des preuves du talent qui devait bientôt le rendre célèbre. Son premier ouvrage de quelque importance est une suite d'animaux destinés à illustrer la Bible de Seeley, et quelques têtes d'expression, d'après Kenny Meadows. Il travailla, en 1835, au *Paul et Virginie* français, qu'il enrichit de ses productions les plus précieuses. L'éditeur de ce livre crut rendre un juste témoignage au talent de Smith en plaçant son portrait parmi les gravures de l'ouvrage. Les illustrations d'une publication anglaise, *the Solace of song*, qui parurent en même temps, mirent le sceau à la réputation d'Orrin Smith. Encore bien que l'on trouve dans le *Paul et Virginie* la solution des plus grandes difficultés de la gravure sur bois, l'harmonie des teintes et l'expression exacte des figures, les illustrations du livre anglais montrèrent à quel point la gravure sur bois peut lutter avec la gravure sur acier pour rendre les tons vaporeux des ciels et la transparence des nuages. *La Chaumière indienne* contient des chefs-d'œuvre en ce genre, et nous ne craignons pas de donner ce titre à une petite *Réunion d'académiciens assis autour d'une table*, pour laquelle M. Meissonier avait taillé son plus fin et son plus spirituel crayon. Depuis 1839 jusqu'aux derniers jours de son existence, Smith fut occupé à graver les dessins de Kenny Meadows, pour le *Shakspere* illustré; si l'on ne trouve pas dans ces gravures toute la finesse et la recherche de ses premiers travaux, il sut au moins conserver toute l'expression des dessins originaux. Le *Livre des Ballades anglaises*, les *Fables de la Fontaine*, les *Chansons de Béranger* et la plupart des publications françaises illustrées contiennent des travaux de ce célèbre graveur.

Smith a fait une véritable révolution dans la gravure sur bois, avant lui *l'effet* était produit par des tailles régulières, il imagina d'imiter les gravures sur acier, et y parvint avec une si grande perfection, qu'il serait difficile de dire, en voyant quelques-unes de ses gravures, si elles sont faites en creux ou en relief. Nous en prendrons pour exemple la vue du *Ponte Madalena* dans le *Solace of song;* les traits noirs sont tellement variés, qu'on a peine à comprendre que l'effet ait été obtenu avec le trait blanc. Les contours, dans ses paysages, sont toujours doux et y répandent une grande suavité, la perspective aérienne est parfaitement entendue, et la dégradation des teintes rendue avec une variété infinie de travaux. Pour obtenir une teinte grise, ses prédécesseurs faisaient un large travail blanc qui donnait un résultat dur et heurté, Smith, au contraire, varia les tailles en les multipliant, et produisit un effet harmonieux que la gravure sur bois n'avait pas encore trouvé. Sans changer la couleur indiquée par le dessinateur, il savait donner l'aspect de la perspective, de la transparence et de la légèreté. Ses fonds et ses ciels resteront comme d'inimitables modèles à suivre; malheureusement ses premiers plans laissent souvent à désirer, et en cela il n'a pu surpasser l'habileté de M. J. Thompson.

L'étendue des travaux qui furent confiés à Smith le forcèrent promptement à former un atelier dans lequel il introduisit une méthode qui lui assura une remarquable supériorité sur ses confrères; au lieu

de confier à chaque élève un dessin tout entier, il ne lui laissait faire que quelques parties où il excellait, et par cette répartition intelligente une gravure sortait parfaite des cinq ou six mains qui y avaient travaillé.

L'apprentissage régulièrement organisé en Angleterre favorise de tels progrès. L'élève, forcé sous peine d'une grosse amende, de faire rigoureusement son temps (cinq ou six ans), est instruit dans la science théorique de la gravure, la pratique manuelle dépend ensuite de son aptitude. En France, au contraire, quand un élève a passé quelques mois dans un atelier, il se met à travailler pour son compte, et va grossir le nombre des graveurs malhabiles qui empoisonnent de leurs travaux nos publications pittoresques. Honneur donc à ceux qui, à force d'étude et de persévérance, sont parvenus à affranchir la France du tribut qu'elle payait à l'Angleterre, et dont Smith a eu sa large part.

UNE TRAVERSÉE.

Les nombreux passagers qui, traversant les ondes
S'en vont sur un vaisseau visiter les deux mondes,
Que leur voyage soit serein ou désastreux,
S'accordent tous pour vivre en bons frères entre eux;
L'immensité des mers, flottantes solitudes,
L'avenir tout voilé de ses incertitudes,
Les périls de la veille et ceux du lendemain,
Tout leur fait un devoir de se serrer la main;
Et timides, groupés dans la même coquille,
Ils forment, en passant, une même famille.
La terre est un navire, un globe aérien,
Couvert de passagers qui ne connaissent rien,
Qui ne sauront jamais, de la France à la Chine,
Quel dessein a lancé leur flottante machine,
Quel rivage infernal ou divin ils verront
Surgir dans l'air immense où leurs yeux plongeront!
Eh bien! au lieu de faire, avec un calme sage,
Unis et fraternels, ce terrible passage;
Au lieu de l'accomplir ce ténébreux chemin
La lèvre sur la lèvre, et la main sur la main,
Ils voyagent, plongeant sous quelque idée infâme,
Les poignards dans les cœurs, et le poison dans l'âme;
A la moindre raison, déchirant sans pitié
Le pacte solennel que signe l'amitié;
Et, comme si la mort, à toutes les frontières,
N'engraissait pas assez l'herbe des cimetières,
Ces pèlerins d'une heure, ici-bas, en passant,
Batailleurs éternels, se nourrissent de sang!

MÉRY.

Physionomie Parisienne.

L'automne

LANDSEER.

PEINTRES MODERNES DE L'ANGLETERRE.

SIR DAVID WILKIE.

La gravure a popularisé ce nom. Un très-petit nombre des tableaux de Wilkie est passé sur le continent; mais qui ne connaît, en France, *le Violon aveugle*, *les Politiques de village*, *le Jour du terme*, *le Colin-Maillard*, etc.? Parmi les artistes étrangers, aucun peut-être n'a joui parmi nous d'une renommée aussi étendue. Il a eu des enthousiastes, et, qui plus est, des imitateurs; ce qui n'est arrivé ni à West, imitateur lui-même, ni à Joshua Reynolds, ni à Lawrence, ni à Turner. Wilkie et Bonnington, nous ne voyons guère que ces deux peintres anglais dont l'influence se soit fait sentir en France. L'un nous a donné Drolling, et l'autre Camille Roqueplan, sans compter mille vagues fragments de théorie puisés à ces deux sources, et qui se sont mêlés, de çà de là, aux idées contemporaines, au faire moderne.

Wilkie était Écossais. Sa biographie pourrait se taire sur ce point, et le sentiment général la suppléerait aisément. Quand on a lu les poésies de Burns et les romans de Walter Scott, pour peu qu'on soit doué d'un certain tact qui signale les analogies et range les artistes par nations et par familles, comment ne pas reconnaître un compatriote du poëte qui a écrit *le Samedi soir du laboureur*, et du romancier auquel nous devons *Rob-Roy?* Ils se tiennent d'aussi près que M. Delacroix, M. Victor Hugo et feu Monpou; d'aussi près que Schubert, Novalis et Overbeck; d'aussi près que Quevedo de Villegas, Francisco Goya, et les auteurs inconnus de ces chants nationaux, d'un caractère si original, d'une gaieté si bizarre, qui viennent plus souvent retentir chez nous, à mesure que les Pyrénées s'aplanissent.

La vocation de Wilkie se prononça de bonne heure. Son père était un pieux ministre, sa mère une grave et dévote matrone. De tous côtés il n'entendait que discours sérieux, exhortations solennelles, excitations à l'étude; mais, nonobstant une grande douceur de caractère, jamais il ne s'adonna de cœur aux travaux de l'école de paroisse. Dès qu'il avait pu tenir un morceau de craie ou de charbon, il avait barbouillé sur les murs de la *nursery* toutes sortes d'images grossières. Plus tard, tandis que ses camarades étudiaient, il croquait sur son ardoise leurs figures plus ou moins grimaçantes. Pas une mauvaise gravure ne lui passait par les mains sans qu'il essayât de la copier; pas un mendiant tant soit peu pittoresque ne traversait la petite ville qu'il ne sollicitât de lui servir de modèle. La Manse paternelle était déjà remplie de ses naïves esquisses, quand on avisa qu'il fallait essayer de développer cette apti-

tude innée. On commençait à craindre que, trop comprimée, elle n'éclatât en quelque dangereuse saillie ; déjà, au grand scandale de la congrégation, certain jour que le sermon durait un peu plus que la patience du jeune David, il avait crayonné la charge du prédicateur sur le crâne chauve d'un gros meunier endormi. Cette fredaine, sans exemple dans une chapelle d'Écosse, et quelques autres déportements singuliers, semblaient nécessiter un parti décisif.

La protection de lord Leven fit admettre Wilkie dans une école de dessin spécialement établie pour fournir aux manufactures du pays des *artistes* capables d'illustrer dignement leurs mousselines et leurs cotonnades. Ce n'était certes là qu'un premier pas bien insuffisant; mais dès que David se sentit sur la véritable voie, il modifia sa conduite, sans avoir à lutter pour cela contre un caractère très-indomptable, et déploya dans le travail cette obstination qui devait être une de ses plus éminentes facultés. Aucune séduction, aucune distraction ne le détournait. Long, maigre, sérieux, timide, ne parlant presque jamais, il ne vivait que par l'étude, et ses progrès rapides le garantissaient seuls du ridicule que ses jeunes camarades auraient volontiers jeté sur un si laborieux et si triste émule.

Dès lors, ses contemporains l'attestent, il se préoccupait par-dessus tout de ces fidèles observateurs à la suite desquels il se sentait attirer. Sans avoir encore vu un seul Teniers, un seul Van Ostade original, il recherchait les esquisses et les gravures qui l'aidaient à les connaître, et, même avant de quitter Édimbourg, il avait en quelque sorte arrêté, d'après eux, le genre familier auquel il voulait vouer son pinceau. Les sujets historiques ou poétiques ne l'appelaient point, bien qu'il eut obtenu un certain succès en peignant une scène tirée de Shakspere. Ce premier essai dans la peinture à l'huile représentait lady Macduff disputant ses enfants aux meurtriers envoyés par Macbeth.

Un seul peintre écossais, — encore faudrait-il le ranger parmi les caricaturistes,— David Allan, avait abordé avant Wilkie le tableau de genre, auquel ce dernier allait donner tant d'importance; et il est permis de croire que quelque souvenir de ce prédécesseur inspira un dessin composé par Wilkie, à dix-sept ans. Ce dessin représentait des paysans écoutant la lecture d'un journal démagogique. C'était l'idée première, le germe confus encore de deux belles compositions venues plus tard : *les Politiques de village*, et *les Pensionnaires de Chelsea lisant la gazette de Waterloo*.

En 1804, Wilkie, bien certain d'avoir épuisé les ressources d'enseignement qu'il pouvait trouver à Édimbourg, revint à Cults, chez son père. Là, pressé par le désir secret d'aller à Londres, il se soumit à faire, dans tous les genres et à tous les prix, les portraits de quiconque voulut ne pas se trop méfier de lui. Dans les intervalles de cette aride besogne, il travaillait avec ardeur à quelques compositions dont une seule a, par la suite et moyennant de notables additions, pris un rang honorable dans son œuvre. Nous voulons parler de *la Foire de Pitlessie*. Cent quarante figures, toutes portraits, animaient cette toile de quarante-quatre pouces sur vingt-cinq, qui résumait toutes les observations passées du jeune peintre, et une bonne partie de ses travaux à venir. Le coloris en était pauvre et très-imparfait, mais l'admirable vérité des costumes, des physionomies, des attitudes, faisait oublier ce défaut. Toute qualité frappante a cet avantage, qu'elle impose au critique vulgaire le point de vue même où l'artiste s'est placé. Devant une réalité saisissante, on ne songe point à l'absence de poésie. Devant une poésie sublime, on ne tient pas compte de la vérité qui manque. *On*, c'est le public, bien entendu.

La Foire de Pitlessie fit sensation dans les environs de Cults. Un gentleman voisin le paya vingt-cinq livres sterling (625 francs), ce qui passa pour une munificence royale.

Cette somme, jointe aux autres économies de Wilkie, le mit en possession de soixante livres sterling, et telles étaient ses idées sur l'efficacité de l'épargne, qu'il crut pouvoir, maître d'une telle fortune, s'aventurer à Londres. Il y arriva dans le cours de l'année 1805, se logea dans un grenier, près de New-Road, régla sa dépense de table à un shilling par dîner, et dès que l'exhibition fut terminée, s'emparant de Sommerset-House, il parvint, suivant sa méthode déjà connue, à dompter par sa ténacité laborieuse les préjugés que son extérieur disgracieux inspirait d'abord. En dépit de ses cheveux rouges niaisement lissés, de son nez camus, de son teint maladif, de son parler traînant et désagréable, de sa tournure campagnarde, ses camarades, en le voyant plus assidu, plus obstiné, mais aussi plus sûr de ses progrès qu'aucun d'entre eux ne pouvait l'être, lui accordèrent forcément de l'estime, à défaut de sympathie.

Quelques lettres de recommandation qu'il avait apportées d'Écosse ayant été reçues très-froidement, nous n'avons pas besoin de dire pourquoi, Wilkie, que personne ne patronait et qui vivait seul, vit sa bourse plus rapidement allégée qu'il ne l'avait craint. Sans parler à son père du découragement qui commençait à s'emparer de lui, au bout de huit à dix mois, il fut contraint de lui demander une petite somme; de plus, il s'endetta de vingt livres sterling et commençait à ne plus savoir s'il pourrait demeurer à Londres, quand un accident heureux vint à point le tirer d'embarras.

Un facteur de pianos marié à une Écossaise, chez lequel il était entré par hasard et afin de se procurer un renseignement, le reconnut à son accent pour un compatriote de sa femme. Cette dernière portait justement le nom de Wilkie, et bien qu'ils ne fussent point parents, pas même, selon l'usage écossais,

cousins au quarante-cinquième degré, mistriss Stodart prit à cœur de protéger son jeune homonyme. Elle et son mari se connaissaient un peu en peinture, mais bien davantage encore en recommandations utiles. Ils pressèrent Wilkie, le présentèrent de gré ou de force à quelques dilettanti de l'aristocratie, et manœuvrèrent en un mot si bien, que lord Mansfield, à qui on put heureusement montrer *la Foire de Pitlessie*, commanda au jeune Écossais de finir pour lui l'esquisse dont nous avons parlé. Ainsi furent composés *les Politiques de village*. Tandis qu'il y travaillait, d'autres connaisseurs vinrent s'informer de Wilkie et lui offrirent un prix supérieur à celui que lord Mansfield avait accordé d'avance, sur la demande même du peintre. Celui-ci, bien qu'à regret, et après avoir consulté son père, crut de son devoir de ne rien changer aux conditions qu'il avait faites, et, le tableau terminé, il s'offrit à le livrer pour le prix stipulé de quinze livres sterling. Toutefois, il eut soin de faire assez ressortir son désintéressement pour que le comte ne voulût pas profiter d'un marché onéreux. Lord Mansfield doubla aussitôt la somme promise et fit encore une trop bonne affaire.

Les Politiques de village, exposés en 1806, furent placés très-haut par les connaisseurs. M. Angerstein, le juge le plus écouté de tous à l'époque dont nous parlons, les déclara supérieurs à tous les autres tableaux de l'exhibition ; son témoignage, corroboré par les commandes de sir Georges Beaumont, du comte de Mulgrave et de feu le marquis de Lansdowne, suffisait pour établir en très-peu de temps la réputation du peintre écossais. A vingt et un ans, Wilkie se trouvait ainsi rangé parmi les maîtres de l'école anglaise.

A la vérité, ce triomphe lui coûtait cher. Les anxiétés et la pénurie par lesquelles il venait de passer, avaient ébranlé sa santé, à ce point que ses nouveaux protecteurs accompagnaient presque tous d'une invitation dans leurs magnifiques habitations de campagne leurs commandes de travail. Un assez vif intérêt pour la personne se joignait donc à l'admiration que leur inspirait le talent de l'artiste ; et ceci prouve que notre Écossais, avec la prudence caractéristique de son pays, remplaçait par une grande réserve le savoir-vivre et l'élégance des manières qu'il n'avait point acquise et qu'il n'eut jamais.

On l'a toujours cité, en effet, pour la brièveté de ses discours et les idées assez fausses qu'il se faisait du décorum. Un jour, à la campagne, chez un ami où il était installé depuis trois semaines, il vit des voisins invités à dîner arriver le chapeau à la main et cérémonieusement gantés. Aussitôt il monte quatre à quatre dans sa chambre, et revient dans le salon avec des gants et son chapeau.

Cette histoire de chapeau nous en rappelle une autre de beaucoup postérieure, puisque Wilkie en fut le héros pendant son voyage en Espagne. En entrant dans un bal masqué où il s'était rendu, déguisé en Turc, il ôta son turban et le plaça sous son bras, comme s'il se fût agi d'un claque ordinaire.

Parmi les protecteurs que son éclatant succès valut à Wilkie, nous avons nommé sir Georges Beaumont. Aucun ne lui témoigna un intérêt plus sincère et ne lui donna de meilleurs conseils. Dans ses lettres, que le dernier biographe de notre artiste a reproduites en grand nombre, nous le voyons recommander par-dessus tout au jeune débutant de rester fidèle à son instinct naturel et de rechercher la société des personnes plus âgées que lui. Bien que l'on puisse regarder ces avis comme les inspirations d'une sagesse vulgaire, il est évident que Wilkie s'est toujours trouvé à merveille de les avoir suivis, et non moins évident que, lorsqu'il a méconnu le premier, il a fait immédiatement fausse route. C'en est assez pour les apprécier à leur juste valeur.

Sir Georges Beaumont exhortait encore Wilkie à combler autant qu'il le pourrait les lacunes de sa première éducation. « Plus vous élèverez vos pensées, plus vous serez certain du succès, » lui répétait-il sans cesse. En conséquence, il lui conseillait de saines lectures, lui apprenait comment on en tire profit, et, lui traçant la route avec un soin tout paternel, il parvint à faire de Wilkie un écrivain correct, à lui donner les éléments d'une critique éclairée, à le rendre digne, enfin, du monde où désormais il allait vivre. Combien de grands artistes ont manqué d'une amitié prudente et prévoyante comme celle dont nous parlons, et, faute d'elle, sont restés de vrais sauvages, en dehors du monde qu'ils ont étonné par le contraste de leur génie et de leur misère intellectuelle.

Le Violon aveugle fut exposé en 1807, et malgré le voisinage, calculé peut-être par quelque rival envieux, d'un tableau éblouissant de couleurs, il obtint un succès d'enthousiasme. Ce fut à cette occasion que quelques connaisseurs réunis autour du président de l'Académie, venant à témoigner quelque doute sur l'opportunité des commandes nombreuses dont on pourrait surcharger le jeune artiste, West s'écria dans un accès de généreuse franchise : « Faites-le travailler, encouragez-le tant que vous pourrez. Il est au niveau de toutes les tâches. Je n'ai jamais, dans le cours de ma longue carrière, rencontré tant d'expérience jointe à si peu d'années. Wilkie est déjà un grand peintre. »

O. N.

(*La fin à la prochaine livraison.*)

LE MARI BRULÉ.

II.

DAIGNEZ m'écouter, madame, reprit la Vernaye après un moment de silence, revenez à vous. Souvenez-vous que je vous prie de sortir de cette chambre, de m'y enfermer; nul ne m'a vu entrer, nul ne me verra partir. Comprenez donc, madame... c'est une heure à passer... Laissez-moi seul : voyez-vous encore un piége là dedans?

— Tout cela est juste, pensa Urbine, malgré sa défiance. Oui, monsieur, dit-elle ensuite, je sors de cette chambre et m'enfermerai à double tour; car il n'y a pas de fondement à faire sur la parole d'un homme capable...

On entendit ouvrir une porte au fond du corridor.

— Bon Dieu! c'est Fleurette, je suis perdue... Sortez, monsieur! allez-vous-en! Sautez en bas! oui...

La Vernaye se précipitait vers la fenêtre; la clarté resplendissante de la lune envahit l'appartement.

— On va me voir sauter, madame, dit-il faiblement... n'importe.

Urbine regarda les cochers et les valets qui causaient bruyamment dans la rue.

— On vous verrait, oui... Suis-je assez malheureuse!...

Et elle courut à la porte de sa chambre au moment où Fleurette heurtait à cette porte pour entrer.

— Un moment! s'écria Urbine d'une voix altérée; — elle poussa le verrou—un moment, Fleurette!... Et... tenez... je me déferai seule... Allez, allez.

La Vernaye s'était accroupi derrière un rideau. Urbine tomba épuisée sur une chaise. Fleurette ferma successivement trois portes. Silence profond. Bientôt quelques soupirs d'Urbine précédèrent une explosion de sanglots et de larmes.

— Madame, au nom du ciel, s'écria la Vernaye, soyez patiente! il n'y a plus qu'un carrosse dans la rue; un nuage cache la lune, Fleurette est partie... Enfermez-vous dans votre boudoir, rassurez-vous... Que puis-je faire, mon Dieu! pour vous rassurer?... Tenez, voulez-vous que je me passe cette épée au travers du corps?

— Ah! mon Dieu! il me fera mourir, murmurait-elle... c'est un fou furieux...

— Non, non, madame, c'est un malheureux, un homme désespéré, un jaloux...

— De qui, de quoi jaloux, s'il vous plaît?

— Vous avez raison, madame, ne vous emportez pas contre moi... Ce M. Duhautril est plus heureux, lui, il n'a pas besoin de passer par le balcon...

— Monsieur m'épie, à ce qu'il paraît.

— Hélas! madame, c'est la première, ce sera la dernière fois.

Une femme ne perd jamais l'occasion de se disculper, même quand elle n'est pas en faute. Urbine fit comme toutes les femmes.

—M. Duhautril est mon chargé d'affaires; il avait besoin de ma procuration pour conclure certaines affaires ... En quoi cela peut-il blesser M. de la Vernaye?

— Oh! pardonnez-moi, madame, je demande grâce avec un repentir...

— Enveloppez cette main blessée, le sang me fait peur... Allons, pouvez-vous partir librement?

La Vernaye se releva, jeta un coup d'œil dans la rue :

— Par malheur, non, madame, voici des coureurs avec leurs flambeaux; je conçois votre impatience, mais...

Urbine, pleurant de dépit, se replongea dans son fauteuil.

—Ah! je comprends bien, dit-elle... le piége était

là... Je l'avais deviné ; vous n'êtes pas fâché de ce retard, n'est-ce pas?... Il donne le temps aux témoins que vous avez apostés de vous surprendre chez moi....

— Des témoins!... apostés!... pour me surprendre... Ah! vous m'insultez, madame.

— Hypocrite... la seule réparation possible après un tel scandale, c'était...

— C'était?...

— Vous le savez bien... Mais vous serez trompé, perfide... je jure que, dussé-je y laisser l'honneur...

— Ne jurez pas, madame, ne perdez pas vos serments à si peu de chose, dit gravement la Vernaye... J'avais désiré sans doute une alliance...

— Pas un mot de vos confidences... Je suis chez moi, et je vous défends... dit-elle en pleurant à chaudes larmes.

— On ne déshonore pas une femme cependant pour la demander en mariage, et à part mon crime de ce soir, crime pardonnable, si vous le vouliez...

— Vous savez que je ne veux pas me marier...

— Avec moi... oui.

— Avec personne, avec personne au monde... vous le saviez... Cette résolution est connue de tous mes amis... elle est irrévocable ; vous êtes donc le plus orgueilleux ou le plus traître des hommes : orgueilleux, si vous avez espéré me faire changer d'avis ; traître, si vous avez tenté de m'y forcer par surprise.

— Orgueilleux, soit... et am....

— M'avez-vous entendu tout à l'heure? dit Urbine fièrement ; je vous ai interdit ce sujet de conversation.

La Vernaye, tremblant d'inquiétude et de colère, se rapprocha de la fenêtre et l'ouvrit à deux battants.

— Je me tais et me contente de remarquer qu'ils sont bien lents à venir, les témoins apostés pour me surprendre ici, et rendre inévitable mon mariage avec vous. La dernière voiture vient de quitter le coin de la rue, le temps est sombre ; cette fois, madame, je vous épargne un accès de violence, je me chasse moi-même.

— Ah ! vous partez... enfin.

— Oui, madame. Adieu, adieu, et pour jamais!

— Je l'espère, monsieur.

Ce mot fit bondir la Vernaye, qui s'élança sur la balustrade comme s'il allait franchir tout l'étage d'un seul élan.

— Arrêtez, vous vous tuerez ! s'écria Urbine, malgré son ressentiment.

Déjà la Vernaye avait un pied sur la tête de la naïade.

— Je pars, dit-il avec une voix vibrante et passionnée, j'en mourrai peut-être; mais, sachez-le bien, je vous aime, je vous aime, Urbine, éperdument... Je vous l'ai dit au moins... Adieu !...

Ces mots entrecoupés, cette action rapide, ce danger terrible qu'oubliait l'imprudent suspendu au-dessus de la mort, portèrent le trouble dans l'âme de la jeune femme ; elle appuya une main sur son cœur qui se brisait, et murmura :

— Assez ! assez !...

La Vernaye ouvrit la main qui le retenait à la rampe de fer, tendit ses muscles par un vigoureux effort, et alla tomber avec un bruit sourd sur le pavé de la rue ; son épée se brisa dans la chute.

Urbine rentra égarée, folle, ferma violemment la fenêtre d'où s'échappa la vitre pour se briser en mille pièces, et, terrassée par cette émotion mortelle, on la trouva le lendemain, plutôt évanouie qu'assoupie, sur le sofa taché du sang de la Vernaye.

Après le désagrément d'être mis à la porte par la femme qu'on aime, il n'y a pas de pire mortification que celle d'être poussé par la fenêtre. Voilà ce que pensait la Vernaye en regagnant clopin-clopant, son tronçon d'épée à la main, l'hôtellerie du Roi René, rue de Boucherat.

Une douleur profonde avait éteint chez lui la fureur, comme ces lourdes nuées qui noient l'éclair. Il sentit tout à coup son cœur vide : plus de sourire à attendre, plus de fraîches toilettes à faire pour aller, rue de Braque, produire son petit effet quotidien ; plus d'espoir à nourrir. Oh ! voilà ce qui tue. L'homme peut ne jamais désespérer de sa vie, de sa fortune, souvent il désespère en amour.

Après un éclat si grand, Mme de Brière, cette méprisante personne, ne saurait pardonner... D'ailleurs, lui, la Vernaye, demander pardon!... A cette seule idée, son cœur se gonfla ; il se lança dans mille projets pour ne plus voir en arrière. Mais Paris était devenu impossible, et, avant tout, la Vernaye devait s'en éloigner.

Le reste de la nuit n'apporta au malheureux ni consolation ni sommeil. Écrire à Mme de Brière, la juger franchement, l'accabler, c'était quelque chose ; mais la Vernaye se rappela qu'une lettre, même offensante, est, en pareil cas, une démarche de conciliation. Il résolut donc de partir, de disparaître sans dire adieu à personne, sans laisser de traces, pour que cette femme impitoyable perdît, par un silence si soudain et si complet, la suprême joie d'ajouter un regard humiliant aux paroles dédaigneuses de leur dernière entrevue.

Il fit seller ses chevaux, commanda au valet de chambre de se préparer à un voyage, et congédia deux autres laquais qu'il avait. Le maître et le serviteur devaient aller passer plusieurs jours à la Vernaye, petite terre de Normandie appartenant au chevalier : la Vernaye était chevalier.

Vers neuf heures, les chevaux étaient prêts, lorsqu'un courrier du ministère entra chez le chevalier avec un message de M. le ministre, lequel voulait du bien à notre jeune fugitif. Le ministre envoyait à la Vernaye une lettre de son frère aîné, le baron de Terme, qui, inquiet du sort du chevalier et ignorant son adresse, avait eu recours aux

bureaux de la marine pour obtenir des informations.

La Vernaye se souvint alors qu'il avait un frère, un frère tendrement aimé; son séjour à Paris avait été une escapade dont il n'avait instruit que le ministre, et puis sa passion pour Mme de Brière lui avait fait tout oublier.

La Vernaye sourit tristement en parcourant la lettre du baron.

— Il s'est marié ! il est amoureux et heureux du choix qu'il a fait.... On trouve donc des femmes aimantes dans ce monde. Bon frère ! va. Il veut que je voie son bonheur, sa femme m'en prie aussi. J'irai.

Avant de quitter Paris, il demanda une audience au ministre, le remercia, se mit en disponibilité dès l'instant, et prit à cheval le chemin de la Vernaye.

Quelle joie ! quel empressement! lorsqu'il s'arrêta devant la maison qui avait été l'habitation paternelle. Les fermiers ne l'avaient pas vu depuis huit ans; on savait seulement qu'il avait fait deux campagnes et plusieurs prouesses dont sa famille et ses serviteurs étaient fiers. La Vernaye passa deux jours chez lui, et de là se rendit auprès de son frère.

Le baron, après l'avoir embrassé, le conduisit chez sa femme, dont le chevalier loua sincèrement la grâce et la beauté. En effet, madame la baronne de Terme, avec ses magnifiques cheveux noirs, ses grands yeux calmes et fiers, ses lèvres d'un dessin parfait et d'une riche couleur, pouvait passer pour une femme jolie; mais sa taille hardiment cambrée, ses bras modelés comme ceux des beautés flamandes, son pied finement attaché par une cheville délicate, au delà de laquelle allait s'arrondissant une jambe d'un galbe romain, tant de perfections faisaient de la baronne une merveille au point de vue de la Normandie.

Le baron s'aperçut de la surprise de son frère.

— Ma femme est Parisienne ou l'a été, dit-il en souriant. Mais vous, mon cher la Vernaye, pourquoi, puisque vous êtes allé sournoisement à Paris, ne m'en rapportez-vous pas un trésor comme le mien ?

— Les trésors sont rares en général, mon frère; mais des trésors comme le vôtre il n'y en avait qu'un, je pense, et vous l'avez pris.

Tout cela fut débité d'un air mortuaire qui saisit d'étonnement les deux époux.

— Voyez un peu, chère amie, dit le baron, la Vernaye fut autrefois l'enfant le plus gai, le plus espiègle, le plus turbulent : qui dirait cela aujourd'hui? Vous êtes triste, mon frère, vous êtes pâle...

— Mon frère, soyez heureux parmi nous, dit la baronne, je vous en supplie; cela ferait ombre à notre bonheur. M. de Terme vous chérit par-dessus tout, et moi je vous aimais avant de vous connaître, car il m'a tout conté.

—Eh quoi donc, madame? dit le chevalier en rougissant.

— Le généreux abandon des deux tiers de votre part à la succession de votre père; car vous aviez la moitié du bien, je le sais, et grâce à vous, M. de Terme a pu acheter son régiment... Nous vous devons, lui, sa fortune, moi, mon mari; s'il n'eût pas été colonel, il n'eût pas logé dans ma maison, je ne le connaîtrais pas.

La Vernaye fut touché de cette expansive reconnaissance.

— Madame, dit-il, je vous aimerai aussi comme ma sœur, car mon frère est maintenant la seule personne que je doive préférer à tout.

— Maintenant ? dit avec un sourire Mme de Terme... Ah ! chevalier, vous avez soupiré.

Le chevalier ne répondit rien et passa dans le jardin. Ce soir-là et les jours suivants, il fut parfait de politesse, de soins, mais il ne se dérida point.

M. de Terme, inquiet, le prit à part et l'interrogea.

— Ne me demandez rien, mon frère, répliqua la Vernaye, je suis maussade ainsi tout naturellement; cela m'est venu de l'isolement où l'on se trouve en mer : c'est habitude chez moi. Excusez-moi, faites-moi excuser de ma sœur.

— Cela nous gâte toute notre joie, chevalier.

— Je l'ai compris, mon cher frère, et me suis arrangé en conséquence. Avant mon départ de Paris, j'avais prié M. le ministre de m'occuper, j'attends ses ordres. Sans doute m'enverra-t-il rejoindre l'escadre de M. de la Bourdonnais, à Bourbon. Je vous délivrerai donc de mon odieux visage ; car, en vérité, ce visage m'est insupportable à moi-même quand je me vois dans un miroir.

— Ah ! vous partez, dit gravement le baron, vous nous laissez, nous, votre seule famille; nous vous avons déplu sans doute?... Mon cher la Vernaye, ce langage m'a mis au désespoir.

— Terme, je vous aime plus que jamais : votre femme est une sœur, une amie incomparable. Vous quitter me coûtera beaucoup, oui, beaucoup; mais je vous vois heureux, et cela me fait mal...

— Qu'avez-vous dit?... Vous cherchez à m'abuser, vous vous abusez vous-même. Écoutez-moi, la Vernaye, si vous partez, je partirai avec vous.

— Oh ! mais vous n'y pensez pas.

— Je vous arracherai votre secret, aujourd'hui ou dans un an, n'importe; mais jamais il ne sera dit que l'enfant chéri de mon père, l'enfant qu'il m'a recommandé à son lit de mort, partira seul, malheureux, tandis que la joie restera dans ma maison.

— Mon frère, je ne puis être heureux que lorsque je serai mort. Vous voyez bien que voilà un voyage dans lequel vous ne me suivrez pas... Vous avez une femme.... vous serez père.... qui sait.... Êtes-vous satisfait, à présent ?

— Pas du tout! s'écria de Terme attendri jusqu'aux larmes.

A ce moment, la baronne déboucha d'une allée de traverse, et vint brusquement à eux en poussant un petit cri à la manière des enfants lorsqu'ils croient faire peur à la nourrice.

Mais sa mine radieuse fit place à une soudaine consternation, lorsqu'elle jeta les yeux sur M. de Terme, dont les paupières étaient rougies.

— Qu'y a-t-il, ô ciel ! qu'est-ce donc, mon Dieu ! Parlez, de Terme ; parlez, la Vernaye. Mes amis, voyons, qu'y a-t-il ?

— Il y a qu'il part ! s'écria le baron avec explosion, qu'il est malheureux et qu'il veut mourir.

La baronne devint pâle, et prit affectueusement les mains froides de la Vernaye.

— Mon cher frère, voulez-vous que nous mourions aussi ? dit-elle.

— Allons, je vais parler, interrompit la Vernaye, puisque je risque de tout bouleverser ici par ma sottise et l'influence de ma mauvaise étoile. Après tout, vous qui pleurez, vous allez rire : eh bien, tant mieux. Riez ! oui, riez bien, chers amis ! je suis amoureux, je suis fou d'amour. La femme que j'aime ne m'aime pas ; j'ai voulu lui parler pour la persuader, et elle m'a chassé : voilà mon histoire. Je veux mourir pour cela. Riez ! Oh ! que vous me ferez de bien, si vous déracinez cet amour stupide à coups de railleries.

De Terme et sa femme restèrent silencieux. Ils voyaient sous cette cuirasse transparente une blessure mortelle qui leur faisait peur. La Vernaye n'ajouta pas un mot à son récit ; tous trois continuèrent donc à fouler les feuilles mortes qui couraient par les allées sombres comme des troupes d'oiseaux effarés.

Ce fut la jeune femme qui rompit la première ce douloureux silence.

— Et vous n'avez plus aucun espoir ? dit-elle timidement.

— Elle m'a chassé, ma sœur.

— Vous l'aurez offensée peut-être sans le savoir, mon frère.

— Ah ! vous m'y faites penser, ma sœur ; je n'ai pas tout dit.

Là-dessus il raconta la scène du balcon avec franchise et sans amertume.

— Ce n'est pas une cause suffisante, dit le baron révolté ; une femme, fût-elle la prude la plus sotte, doit être rassurée par la parole d'un homme comme vous.

— Elle doit même apprécier votre générosité, mon frère, ajouta la baronne. Aime-t-elle quelqu'un ? cela est possible... Un cœur pris n'est plus un cœur à prendre.

— Elle, aimer quelqu'un ! Non, ma sœur ; je l'ai guettée, espionnée, je l'ai fait suivre dans toutes ses démarches, et j'ai cru la suivre moi-même dans toutes ses pensées. Il y a chez cette femme tout adorable une répugnance qui n'est pas de la coquetterie, un dédain pour les hommages qui n'est pas de l'orgueil sauvage... Non, elle est recherchée et ne se fait pas valoir ; elle est veuve, et jamais je n'ai lu de passé dans ses yeux bleus... Non, elle n'aime personne, et surtout elle ne m'aime pas ; d'ailleurs, elle ne veut pas se remarier.

— Bah ! s'écria le baron, elle n'a pas d'amants, elle est veuve et ne veut pas se marier, avec vous surtout... C'est une coquette, mon frère. Vous êtes malheureux. Ah ! je vous plains.

— En mille circonstances, mon cher de Terme, j'ai vu qu'elle n'est pas coquette... Mais abrégeons, je vous prie, mon mal est incurable vous voyez. Chassé, je ne puis reparaître ; sans espoir je ne puis être heureux ; je n'ai donc plus qu'à courir le monde pour faire un tel bruit, que mon cœur en devienne sourd. Je ne mourrai pas pour cela, mes amis, et je vous reviendrai peut-être guéri radicalement. Laissons là Mme de Brière, et, en fait de femmes sauvages, ne pensons qu'à celles de Madagascar, où j'irai bientôt.

— Mme de Brière ! s'écria la baronne qui parut sortir d'un rêve... Vous avez dit que cette dame s'appelle Mme de Brière !

— L'aurais-je nommée ? murmura la Vernaye confus. Décidément, ma sœur, je suis fou, puisque ma langue compromet les femmes.

— Mme de Brière ! dit encore une fois Mme de Terme, et avec une expression de joie indicible.

— La connaîtriez-vous, ma sœur ?

— Moi !... si je la connais ?... Non, mon frère, non...

Et la baronne, prenant le bras de son mari, précipita sa marche, en proie à une rêverie profonde.

M. de Terme, qui connaissait l'esprit actif de sa femme, ne douta pas qu'elle ne songeât à les tirer tous trois d'embarras. On revint donc à la maison, et le dîner fut des plus tristes.

Le soir, Mme de Terme s'était retirée dans son appartement. Son mari l'y rejoignit bientôt, et la Vernaye, demeuré seul, s'occupa de ses préparatifs avec plus de résolution que jamais.

Mais le lendemain une sorte de satisfaction avait reparu sur le visage de la baronne. M. de Terme aussi était moins soucieux.

— Ils se consoleront vite, pensa la Vernaye. Hélas ! amis, parents, maîtresse, quel sens ont tous ces mots-là sur la terre ?

— Mon frère, dit la baronne, quand partirez-vous ? êtes-vous fixé sur le jour ?

— Diable, elle ne dissimule pas, ma belle-sœur. Demain, après demain peut-être.

— J'avais un service à vous demander, mon ami, et vous obligerez M. de Terme par la même occasion.

— Parlez, ma sœur.

— J'attends des lettres fort importantes à Paris, et elles ne peuvent être confiées qu'à une personne sûre... ce sont des valeurs dont la rentrée est difficile... Vous verrez, enfin, M. de Terme est retenu ici, je répugne à le quitter ; seriez-vous assez bon pour passer huit jours chez vous ?

— Ah ! ma sœur, moi, retourner à Paris !

— Aussi caché, aussi reclus que vous l'entendrez. J'avais tellement compté sur vous, mon ami, que j'ai rendu réponse hier, et donné rendez-vous à mon messager, hôtel du Roi René, à votre ancienne adresse.

— Je n'aurai donc pas besoin de sortir, ma sœur?

— Je vous en réponds, je vous le jure.

— Vos conditions sont acceptables, j'y souscris; mais songez-y, je me barricade, et j'entre à Paris, masqué s'il le faut.

—A votre aise; pourvu toutefois qu'à l'arrivée de mon messager, qui demandera M. de la Vernaye, vous ne vous celiez point.

— Cela va sans dire, ma sœur.

— Puisque mes conditions vous conviennent, je puis y en ajouter d'autres.

— Oh! oh!

— Vous allez donc me promettre, à votre tour, et sur l'honneur, que vous ne parlerez ni de votre frère, ni de moi, pendant votre séjour à Paris.

— Ah çà mais, est-ce que vous conspirez? dit la Vernaye, surpris.

— Ce sont affaires très-secrètes, répondit le baron avec mystère.

— Si les gens que vous verrez, répondit la baronne, quels qu'ils soient, vous m'entendez? quels qu'ils soient...

— Il y aura donc plusieurs messagers?

— Cela peut arriver, mon ami. Si donc on vous demandait compte de votre absence, vous direz que vous avez été à la Vernaye, chez vous, ce qui est vrai... Si l'on allait jusqu'à s'informer des gens que vous avez pu y voir...

— Vrai, ma sœur, vous m'inquiétez.

— Mon cher la Vernaye, qu'il vous suffise de savoir que le succès de cette affaire intéresse tout le repos de notre vie, à votre frère et à moi.

— Il suffit. Je ne m'étonne plus de rien.

— Je poursuis... On vous demandera quelles gens vous avez vus... Eh bien, vous n'avez vu personne, sinon cet importun dont vous nous parlâtes, vous savez?...

— Ah! bon, ce gros et jovial gentilhomme qui passa un jour avec moi à la Vernaye, et se fit régaler de mon meilleur vin, sous prétexte qu'il aurait voulu acheter le château, qui n'est pas à vendre.

— Précisément. Vous nous racontâtes cette histoire, elle nous a paru divertissante. Donnez sur ce visiteur étrange tout ce que vous avez de détails.

— Voilà tout?

— Absolument tout. Le reste nous regarde.

— Parbleu, ma sœur, et vous, mon frère, qui me riez sournoisement au nez, voilà une plaisante aventure... Vous ne me mystifiez pas?

— Qui sait? dit la baronne d'un ton affectueux.

— Il n'importe, ma sœur; je suis tout à vous. Me cacher, ne rien dire, et m'égayer aux dépens de mon parasite...

— Très-bien! il sait sa leçon par cœur, dit le baron ivre de joie.

— Vite, à présent, mon bon la Vernaye; je vous chasse, partez!

La Vernaye, à ces mots qui lui rappelaient un souvenir cruel, fronça le sourcil. La baronne lui saisit aussitôt la main en signe de repentir.

— Ah! vous êtes aussi bonne, aussi tendre que vous êtes belle, chère sœur... A propos, dites-moi votre nom de demoiselle, baronne; je ne veux plus vous appeler ma sœur, cela nous vieillit.

— Em...., allait répondre le baron.

La baronne, avec un regard plus prompt que l'éclair, arrêta la parole sur les lèvres de son mari.

— Hermine, dit-elle.

— Hermine est un nom charmant et qui vous sied à merveille: blanche et douce.

— Allez, allez, poëte de madrigaux; changez-vous en homme d'affaires, et bien vite.

— Je reviendrai dans huit jours...

— Ah! si vous voulez: je ne limite pas l'époque du retour... Au cas où Paris vous conviendrait trop...

— N'ayez pas peur, mes amis, répliqua la Vernaye avec amertume, je serai le neuvième jour ici.

— Nous verrons cela, mon frère.

La gaieté des deux époux se répandit bientôt comme un parfum autour d'eux. Le chevalier acheva la journée sans presque y songer, laissa son valet de chambre à Terme pour couper court à toute indiscrétion, et il partit vers le soir, bien pénétré de la gravité de sa mission.

AUGUSTE MAQUET.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

REVUE DES TRAVAUX D'ART.

PEINTURES DES CHAPELLES DE SAINT-GERMAIN L'AUXERROIS ET DE SAINT-MÉRY. — M. CHASSERIAU. — M. LEPAULLE. — M. GUICHARD. — M. GIGOUX. — LE GROUPE DU MAITRE AUTEL DE LA MADELEINE. — M. MAROCHETTI. — PORTRAITS DE M. DE LAVAL. — M. FRITZ MILLET.

Nous félicitons sincèrement la direction des Beaux-Arts de l'essor qu'elle paraît vouloir imprimer aux grands travaux d'art pour l'embellissement des édifices publics, car c'est offrir aux études de l'école française un but noble et sérieux, une glorieuse mission dont elle saura, nous n'en doutons pas, se rendre digne. Toutefois beaucoup faire n'est pas toujours bien faire, et les observations qui vont suivre préciseront l'application de cette maxime générale à la question spéciale de la peinture murale dont MM. Gigoux, Chasseriau et Guichard viennent de livrer des échantillons variés à l'appréciation du public.

Des deux chapelles de Saint-Méry, l'une est consacrée sous l'invocation de saint Jean-Baptiste, l'autre de sainte Marie l'Égyptienne. Nous nous abstiendrons de parler de la première, mais nous exprimerons un regret profond de ce que des influences assurément étrangères au moindre côté de l'art puissent faire confier le grave et important travail de la décoration d'un monument religieux à des gens totalement dépourvus des facultés élémentaires de l'art. Entrons dans la chapelle de M. Chasseriau.

La vie de sainte Marie l'Égyptienne lui offrait un sujet complexe, fécond en scènes pittoresques et variées. Le peintre a arrêté son choix sur cinq épisodes principaux, la conversion de la pécheresse, la communion dans le désert, le moine Zozime donnant à son corps la sépulture, la glorification de la sainte, et enfin le récit de tous ces miracles faits par Zozime à ses frères dans l'intérieur de son couvent.

Il y a de jolis détails d'exécution dans ce dernier tableau composé de figures de petite dimension, mais faussement compris par l'artiste, à notre avis. Il paraît ne s'être préoccupé que de varier le plus possible les groupes, les attitudes, les intentions et jusqu'aux vêtements de ses personnages, si bien qu'on ne devinerait jamais de prime abord que ce moine debout, sur le seuil d'une porte ouverte, est censé captiver par une narration détaillée la pieuse attention de tous ces hommes éparpillés au hasard comme pour faire tapisserie le long d'une galerie.

Mais c'est dans l'enlèvement au ciel de la sainte

que M. Chasseriau s'est laissé le plus égarer par la recherche d'une originalité systématique. La prétention des poses y est exagérée d'une façon déplorable, et la bienheureuse, les anges qui la portent, les femmes qui la contemplent, sont autant de types d'une laideur que l'école allemande moderne nous a prouvé n'être pourtant pas une condition inséparable du mysticisme en peinture. Nous ne pousserons pas plus loin l'analyse de cette composition qui nous afflige encore moins comme étant l'erreur d'un homme de talent que comme un évident symptôme des doctrines mal dirigées et de la pernicieuse tendance d'une secte déjà prépondérante dans notre école.

Il nous tarde d'ailleurs de tempérer ces critiques par les éloges que mérite sous plusieurs rapports la scène de Marie la courtisane sous le portique du temple de Jérusalem, subitement éclairée, comme saint Paul, d'un rayon de la grâce divine, et absorbée dans le remords de ses égarements passés. Il y a là du moins quelque chose qui arrive à l'âme, en même temps que l'harmonie du ton général satisfait les yeux, malgré l'affectation, nous dirons même la bizarrerie de certains détails, notamment la statue asiatique de la madone, et l'ordonnance de l'architecture qu'il faut renoncer à s'expliquer. Mais c'est là une peccadille dont la plupart de nos jeunes peintres paraissent se soucier fort peu, comme le prouve surabondamment le *Siége de Paris* de M. Gigoux, à Saint-Germain l'Auxerrois, dont nous parlerons tout à l'heure.

Pour en finir avec Saint-Méry, il est bien possible que la *Communion dans le désert* placée au-dessus du tableau de la *Conversion*, qui lui-même surmonte celui de l'*Ensevelissement*, soit un petit chef-d'œuvre. Mais nous déclarons que, faute d'un échafaudage, il nous a été impossible d'en juger peu ou prou. Quand donc renoncera-t-on à un pareil système? Est-ce que la place fait déjà défaut dans nos églises pour appliquer des peintures? Mais au lieu de choisir les pans de mur apparents, spacieux, franchement éclairés, on s'évertue à enduire de couleurs et d'arabesques des niches étroites, des panneaux rétrécis, bizeautés, d'obscurs recoins devant lesquels il est matériellement impossible de prendre son point de vue, et l'on commande, en un mot, à grands frais de la grande peinture pour l'enfouir et la rendre invisible.

C'est à Saint-Germain l'Auxerrois surtout que cette fausse mesure a produit les résultats les plus déplorables. Le bas côté gauche de la nef est bordé d'un rang de chapelles, fort petites à la vérité, mais suffisamment éclairées à la rigueur pour qu'on pût y distinguer l'ordonnance et la couleur d'un tableau. Eh bien, ces chapelles-là, régulières et carrées, n'ont été jugées bonnes qu'à recevoir des confessionnaux, fort bien exécutés du reste, en chêne sculpté; tandis qu'on a consacré à la peinture les chapelles du pourtour de l'abside, qui ne sont, vrai dire, que des renfoncements informes, étranglés, mesquins, d'autant plus défavorables à cet embellissement, que le jour est obstrué en dehors par de hideuses masures adossées à l'édifice, et que, pour dissimuler la cause de cet inconvénient, on l'a notablement aggravé par l'emploi peu judicieux de vitraux monochromes ou peu s'en faut, d'une teinte sourde et rembrunie. Tels sont les receptacles peu propices offerts à MM. Gigoux et Guichard pour y déployer toutes les ressources de leur art et tous les prestiges de la peinture monumentale; tâche qui a été remplie, du moins par M. Guichard, de façon à justifier les vifs regrets que nous venons d'exprimer.

La vie de saint Landry, peu connue, n'offrait pas au peintre un grand nombre de sujets à traiter, mais M. Guichard y a suppléé par d'ingénieux développements et de gracieux accessoires, parmi lesquels brille en première ligne la procession d'actions de grâce, qu'il a figurée au-dessous de sa composition principale de saint Landry livrant à la fonte les ornements pontificaux pour secourir le peuple décimé par la famine. Cette frise épisodique, seule partie du travail de M. Guichard dont l'œil puisse embrasser à peu près les détails, est dessinée et peinte avec goût, dans un sentiment calme et pieux, et s'harmonise bien avec le charmant autel de style byzantin au-dessus duquel l'artiste a exécuté, sur un retable à fond d'or, un Christ en croix avec quatre figures de saints qui ne manquent ni de tournure ni de naïveté.

Pour le reste de l'œuvre, M. Guichard nous pardonnera de nous récuser, mais nous ne sommes pas doué de la faculté de voir, comme le lynx, au sein des ténèbres, et nous craindrions de signaler des défauts là où de meilleures conditions d'optique nous dévoileraient peut-être des qualités.

Mais un mérite incontestable du travail de M. Guichard, c'est l'harmonie parfaite, l'agencement ingénieux des détails d'ornementation de sa chapelle. Car les parois, les piliers, les voûtes et leurs nervures, jusqu'aux châssis en pierre du vitrail, tout est colorié et diapré d'arabesques emblématiques, dont le dessin est correct et gracieux, les couleurs bien assorties et l'aspect général doux et séduisant.

Nous voudrions bien pouvoir faire le même éloge du travail analogue exécuté par M. Gigoux dans la chapelle de Sainte-Geneviève. Mais c'est là une spécialité de l'art sur laquelle ne paraît pas s'être exercée jamais son imagination; et, réduit à s'inspirer de modèles étrangers, M. Gigoux ne s'est pas tenu assez en garde contre la trivialité et l'enluminure.

M. Gigoux a peint, en outre, sur toile, et non pas à l'encaustique comme ses confrères, deux grandes compositions représentant : sainte Geneviève recevant la bénédiction de Saint-Germain, et sainte Ge-

nevière invoquant Dieu, sur les remparts de Paris assiégé, pour le salut de la ville et la défaite des ennemis. Il nous faudrait entrer dans de longs développements pour démontrer à l'honorable artiste les imperfections trop nombreuses, soit involontaires, soit systématiques, qui prévaudront dans l'opinion générale sur l'effet de quelques parties brillantes où se révèle l'adresse d'une main résolue et la légèreté d'un pinceau exercé. Mais nous ne saurions nous dispenser de lui donner un sage conseil dans l'intérêt de sa réputation; c'est de transiger avec qui de droit pour faire disparaître les deux portraits de sainte Geneviève et de saint Germain, peints à fresque à droite et à gauche de l'autel; et nous ne l'engageons pas à y substituer un nouvel essai avant d'avoir fait de sérieuses études sur l'emploi des procédés de ce genre de peinture, qui bien évidemment lui sont tout à fait étrangers.

Il n'y a rien là qui doive mortifier l'artiste ni provoquer la surprise de personne. La peinture à fresque est une science à part qui ne s'acquiert pas plus qu'une autre par une subite révélation. C'est au contraire une des branches de l'art où l'expérience est la plus nécessaire; et comment nos jeunes peintres seraient-ils responsables d'en ignorer la pratique, quand l'enseignement de la théorie elle-même leur fait défaut depuis que ce genre de grande décoration est tombé en France dans une complète désuétude.

Nous regrettons seulement que par trop d'empressement à vouloir jouir on ait cru qu'il suffirait, pour créer une nouvelle école de peinture à fresque, de livrer tant de toises de muraille à tel ou tel peintre de chevalet, dans l'espérance qu'ils allaient signaler par des chefs-d'œuvre leur apprentissage d'un métier inconnu et hérissé d'écueils.

Les tristes essais déjà commis à Saint-Sulpice sous la restauration auraient dû pourtant provoquer la juste défiance de l'administration; et ce ne serait pas trop exiger d'un artiste, avant de lui donner carte blanche sur les murs de nos églises, que d'attendre qu'il ait fait ses preuves sur un théâtre moins solennel, et où les erreurs qu'il pourrait commettre seraient moins dispendieuses et moins irréparables.

En outre, si la peinture à fresque est un genre éminemment caractéristique et splendide, n'est-ce pas à la condition d'être appliqué à des localités où ses mérites l'emporteront de beaucoup sur les imperfections qui lui sont inhérentes? L'exemple des basiliques et des palais d'Italie, où des flots de lumière et de soleil doublent l'effet de ces décorations monumentales, répond suffisamment à cette question. Et, nous le demandons de bonne foi, est-ce à nos temples gothiques, est-ce aux voûtes sombres et basses de leurs cryptes mystérieuses qu'il convient d'usurper une parure qui réclame l'éclat du grand jour et les reflets d'un ciel lumineux? Que la richesse et l'élégance des temples moresques ou des églises byzantines vous séduisent et vous provoquent à l'imitation : c'est à merveille; mais érigez d'abord des monuments appropriés au goût de ces somptueux accessoires; imposez à vos architectes un programme motivé en conséquence, et qu'ils n'aient pas à gémir, comme cela a dû arriver à M. Lebas après avoir construit Notre-Dame de Lorette, d'avoir laissé dans l'ombre et l'obscurité précisément les parties de leurs monuments où il vous plaira de prodiguer ensuite, contre leur attente, et en pure perte, toutes les fantaisies de la décoration et de la peinture.

On a découvert aussi à la Madeleine le groupe de sa sainte patronne ravie au ciel, œuvre colossale due au ciseau de M. Marochetti. Nous ne savons si un pareil sujet n'est pas absolument en dehors du domaine de la sculpture, mais il est certain que l'artiste distingué qui a accepté la lourde responsabilité de son exécution est loin d'en avoir surmonté toutes les difficultés. M. Marochetti a représenté la sainte à genoux sur un coussin que supportent trois anges revêtus de longues tuniques, dont deux seulement sont en évidence aux yeux du spectateur placé en face de l'autel; et c'est là un des vices capitaux de la composition; car l'attitude et le mouvement symétriques de ces deux figures, avec leurs ailes gigantesques, ailes de démons et non d'anges bénis, qui encadrent le groupe de leur vaste écusson, ajoutent singulièrement à l'air de pesanteur qu'il fallait éviter à tout prix. C'est un artifice trop vulgaire et qui ment à la vraisemblance que ces robes traînantes aux dimensions démesurées qui enchaînent vos séraphins à la terre? Et puis, à quoi bon ce concert d'énergiques efforts pour soulever une simple mortelle, que devraient avoir amaigrie, soit dit en passant, le jeûne et la pénitence? N'est-ce pas pour les divins messagers un acte tout simple, une mission d'honneur et non de fatigue? La région éthérée n'est-elle pas leur élément, puisqu'ils ont des ailes, ou serait-ce le poids de ces ailes énormes qui les surcharge et s'oppose à leur essor?

Le sujet d'une critique plus grave que nous sommes forcés d'adresser à M. Marochetti, c'est l'absence d'un sentiment juste et vrai dans l'expression de sa figure principale. Les deux bras étendus et les mains ouvertes, la sainte paraît se résigner à l'ordre de Dieu, comme si cet ordre la soumettait à une pénible épreuve, ou plutôt elle semble se féliciter elle-même d'une récompense légitimement acquise et rigoureusement due à son incontestable vertu. Est-ce que l'artiste n'avait pas une idée plus poétique et plus religieuse à traduire, celle du triomphe final de la pénitence et de l'expiation, en représentant la pécheresse convertie, accablée d'une sainte confusion devant son apothéose, et s'humiliant dans sa reconnaissance et son amour pour la miséricorde infinie qui vient enivrer son âme de

cette consolation suprême : Madeleine! ta rédemption est consommée et ta place est au ciel.

En résumé, M. Marochetti a bravement entrepris et achevé sans encombre un gros ouvrage de marbre où il nous a donné de nouveaux témoignages de son habileté pratique et de sa prestesse d'exécution ; et peu de nos sculpteurs peut-être se seraient acquittés de la même besogne avec autant de talent ; mais pour remplir dignement le programme qu'il avait accepté, ce n'était pas trop de faire preuve de génie. Heureux toutefois les artistes qui, comme l'auteur du groupe de la Madeleine, après avoir sacrifié et perdu une telle occasion, ont devant eux de nouvelles commandes non moins importantes, non moins grandioses, qui leur permettent de prendre la plus magnifique revanche.

— On s'inquiète déjà dans les ateliers du prochain Salon, et plusieurs peintres, qu'effraye à bon droit la brièveté de nos jours d'hiver, mettent la dernière main à leurs œuvres, filles de la belle saison. Nous avons vu ces jours-ci, chez M. de Laval, trois remarquables portraits de femmes, la comtesse de Forget, la vicomtesse de la Villegontier, et Mme Armand Bertin. A une grande fraîcheur de coloris s'unit, dans ces trois ouvrages, une exécution précieuse des accessoires et une entente parfaite de ces raffinements de toilette dont, il faut l'avouer, beaucoup de jolies femmes sont parfois trop peu économes. Le portrait de Mme Armand Bertin se distingue surtout par le naturel et la vérité de l'expression. C'est une physionomie pleine de finesse et d'intelligence rendue par le peintre avec bonheur, et l'on peut dire que l'âme et l'esprit du modèle respirent sur la toile.

Nous avons aussi eu l'occasion d'examiner, avec le plus vif intérêt, plusieurs tableaux entrepris à Rome par M. Fritz Millet et qui figureront avec honneur sans contredit à la prochaine exposition. M. Fritz Millet a rapporté, en outre, d'Italie une collection de costumes populaires peints à l'aquarelle avec autant de grâce que de fidélité, et qui donneraient l'envie de partir pour l'Italie au bourgeois de Paris le plus casanier.

HENRY EGMONT.

CORRESPONDANCE ALLEMANDE.

LE BARON DE RUMOHR. — PRINCIPAUX CRITIQUES D'ARTS DE L'ALLEMAGNE. — ARTISTES DE DRESDE ÉTABLIS A ROME. — SCHISME DANS L'ACADÉMIE DE FRANCFORT-SUR-LE-MEIN STADELSCHEN-INSTITUT). — MUSÉE DES PEINTURES SUR VERRE A MUNICH. — TRAVAUX DU SCULPTEUR SCHWANTHALER. — FONDERIE ROYALE DE MUNICH.

Le baron de Rumohr, décédé à Dresde il y a quelques mois, méritait que les journaux lui consacrassent un article nécrologique, et nous devons réparer l'injustice de leur silence. Il a laissé un grand nombre d'ouvrages remarquables sur les arts, et particulièrement sur l'école italienne. Il habitait le Danemark, où était la plus grande partie de ses propriétés, mais il s'arrêtait souvent à Dresde en revenant de ses fréquents voyages en Italie. Chargé par feu le ministre Humboldt, frère du célèbre naturaliste, d'organiser la galerie de tableaux de Berlin, il s'en était acquitté avec autant de conscience que de goût. Parmi les connaisseurs en matière d'art que possède encore l'Allemagne, on cite au premier rang Waagen, Raczynski et Quandt. Le premier prépare, dit-on, une monographie des arts et des artistes allemands; le second, ambassadeur de Prusse à Lisbonne, est connu par un grand ouvrage sur la gravure. M. de Quandt, qui habite Dresde, a fait de savants commentaires sur Vasari, et publié en outre, depuis une trentaine d'années, d'excellents travaux sur la peinture. Il s'est récemment signalé par une critique du *Manuel de l'histoire des arts*, du professeur Kugler, de Berlin. Ce livre, dont il existe déjà une traduction anglaise, et qui ne serait pas indigne d'être traduit en français, renferme de précieux documents; seulement l'écrivain, admirateur exclusif du passé, ne tient pas assez compte des efforts que font pour s'élever les artistes contemporains.

Après Waagen, Raczynski et Quandt, on peut mentionner M. Schulz, qui vient d'être nommé directeur de la collection d'antiquités de Dresde. Il a passé plusieurs années en Italie, et n'épargnant ni soins, ni dépenses, il a réuni les matériaux d'une histoire des vieux maîtres italiens, important travail dont nous espérons la prochaine publication.

Un grand nombre d'artistes de Dresde ont quitté leur patrie pour se fixer à Rome, et y rivalisent de talent et d'activité. Le professeur Vogel de Vogelstein, le meilleur portraitiste saxon, l'auteur du

beau portrait de Ludwig Tieck, y a exposé avec un éclatant succès une composition tirée de la vie de Dante. Le professeur Keller, de Dusseldorf, avait à la même exposition plusieurs dessins remarquables. Parmi les sculpteurs saxons établis dans les États romains, le premier est Max, qui achève, pour le comte Kolowrat, la statue du missionnaire apostolique des pays slaves.

Pendant que Dresde s'efforce de mériter le surnom de *Florence de l'Elbe*, Francfort-sur-le-Mein est en proie à une guerre intestine. A la suite des discussions soulevées par la proposition d'acheter une composition protestante de Lessing (1), Philippe Veit, directeur de l'Académie, et le professeur Steinle, ont transféré leurs ateliers de Stadelschen-Institut à Sachsinhausen. Ils se proposent d'organiser une école de peinture exclusivement catholique, et déjà ils se sont assuré l'appui de plusieurs peintres, entre autres de Settegast, de Coblenz, connu par quelques cartons d'un savant dessin. L'Académie compte encore au nombre de ses adhérents les peintres de genre Becker, Engel et Herrlich; les paysagistes Funk, Reifenstein, Metz et Morgenstern, et le portraitiste Amthor; la place de directeur a été offerte à Lessing et à Kaulbach, qui l'ont refusée, et Philippe Veit s'est engagé à la conserver jusqu'à ce qu'on lui ait trouvé un successeur.

Munich demeure le véritable chef-lieu des arts en Allemagne. Le roi de Bavière a conçu le projet d'élever à Munich, auprès de la Glyptothèque, un édifice exclusivement destiné à contenir une collection de vitraux. La plupart des petites villes d'Allemagne, et particulièrement Nuremberg, possèdent de précieuses peintures sur verre, qui, réunies à celles de Munich, pourraient former un musée unique en Europe.

Le sculpteur Schwanthaler, dont l'atelier est à Munich, a terminé les statues de Jean Huss et de Jean Ziska, destinées à la *Valhalla* bohémienne que M. Veit veut élever aux environs de Prague. A côté de ces deux ennemis du catholicisme figure, dans le même atelier, le vaillant champion de l'Église, le comte Jean Tzerclaës de Tilly, dont l'image sera placée à l'entrée de la nouvelle rue de Louis. On coule, à la fonderie royale, un autre ouvrage de Schwanthaler, la statue de Goëthe. Debout, enveloppé d'un manteau, tenant à la main une couronne de lauriers, le poëte lève majestueusement un front rayonnant d'inspiration. Les habitants de Francfort attendent impatiemment ce bronze, qui doit surmonter la tombe de leur illustre compatriote.

Il n'est guère en Europe de fonderie plus laborieuse que celle de Munich. On y travaille en même temps à la fonte d'une représentation allégorique de la Bavière, haute de cinquante pieds; d'une statue de Bolivar, pour l'Amérique; d'une statue du roi de Naples qu'a modelée à Rome le sculpteur Tenerani; d'une statue de Jean-Paul Richter, pour la petite ville de Wunsiedel, que ce poëte a rendue célèbre: sans compter une foule d'œuvres secondaires, dont le nombre va nécessiter l'établissement d'une fonderie nouvelle.

FRÉDÉRIC GUNTHER.

(1) V. t. I, p. 182.

IMPRESSION DE FONTAINEBLEAU.

A UN AMI.

I.

Vous m'avez dit : « Partez, le chagrin vous consume ;
Allez de vos douleurs déposer l'amertume
Au sein de la nature ; un splendide tableau,
La mer ou les forêts, retrempera votre âme.
Pour nos maux la nature est un puissant dictame,
Partez !... »
Depuis trois jours j'erre à Fontainebleau.

Je pleure et me souviens : hélas ! sous ces bois sombres
Les morts semblent mêler leur plainte au bruit des vents;
Dans ce vaste palais peuplé de grandes ombres,
Les morts parlent encor plus haut que les vivants.

Que de pages de deuil en déroulant ces fastes !
Haineuses passions, revers, sanglants conflits,
Pour quelques jours d'orgueil, combien de jours néfastes,
Que de drames divers dans ces murs accomplis !

L'art, la beauté, l'amour, la volupté profane
Ici firent régner tous les plaisirs des sens ;
C'est ici que deux rois à la belle Diane *
Ont offert tour à tour leur amoureux encens !

* Diane de Poitiers.

Dans cette poétique lice,
Où s'exerçaient les arts rivaux,
Benvenuto, le Primatice,
Luttaient de glorieux travaux !

Mais près de ces splendeurs couvait la sombre haine,
Sous les roses le sang se montrait à demi,
Et dans ce beau palais où Diane était reine,
Catherine rêvait la Saint-Barthélemy.

Plus tard Christine à ces annales
Ajouta sa page en passant.
Drame qui, sur les blanches dalles,
Fut écrit en lettres de sang.

Le calme des grands bois, la fraîcheur des ombrages,
N'avaient pu de son âme apaiser les orages !

II.

Que de grands noms à retenir !
Crimes, malheurs, que rien n'efface !
Ici chaque règne a sa place,
Chaque siècle a son souvenir.

L'empereur erre encor dans cette cour royale,
Pâle, silencieux il descend l'escalier ;
Il vient de dépouiller la pompe impériale :
Lui qui courba le monde est forcé de plier !

Un adieu solennel sort de sa voix éteinte,
Puis, devant son armée autrefois son orgueil,
Il s'incline !... Oh ! ce jour a mis sur cette enceinte
Un sceau de grandeur et de deuil.

III.

Mais hier le palais de sa base à son faîte
A soudain tressailli pour une douce fête,
Par un jour de printemps, pur, riant, embaumé ;
Il a rouvert ses murs à la foule empressée
Qui vient pour saluer la noble fiancée
D'un prince par la France aimé.

Qu'elle soit heureuse et bénie
La vierge de la Germanie,
Que l'amour conduit parmi nous !
Désormais fille de la France
Que ses jours coulent sans souffrance
Auprès de son royal époux.

Du siècle le plus grand poëte,
Goëthe, de cette jeune tête
A caressé les blonds cheveux.
Ce regard plein d'intelligence,
Ce sourire, ce front qui pense,
Du génie attiraient les vœux.

Vieillard à la gloire immortelle
Que pouvais-tu rêver pour elle
Que ce beau jour n'ait surpassé !
De la France elle sera reine !
Que son âme est fière et sereine !
Comme elle aime son fiancé !

Oh ! néant du bonheur !... — La chambre nuptiale
A gardé sa parure, et sous ces lambris d'or,
Près du balcon en fleurs dont le parfum s'exhale,
Se penchant l'un vers l'autre, on croit les voir encor !

O pauvre âme brisée ! ô veuve désolée !
Quoi sitôt, ô mon Dieu, séparés ici-bas !
Il dort, le jeune époux, dans son froid mausolée,
Et cette chambre, hélas ! ne les reverra pas !...

IV

Vous le voyez, ici tout gémit et tout pleure,
Devant mon deuil obscur la royale demeure
Fait passer ses grands deuils ;
Egaux par nos regrets, égaux par nos misères,
Plaignons, plaignons les rois, ils sont aussi nos frères,
L'impartiale mort visite tous les seuils !

Et le cœur désolé je sortis de ces salles ;
Dans les cieux se levaient quelques étoiles pâles,
Les grands bois s'éclairaient vers le couchant en feu,
La nature était là, calme, riante et belle,
J'allai vers cette amie éloquente et fidèle
Qui raffermit notre âme en l'élevant à Dieu.

LOUISE COLET.

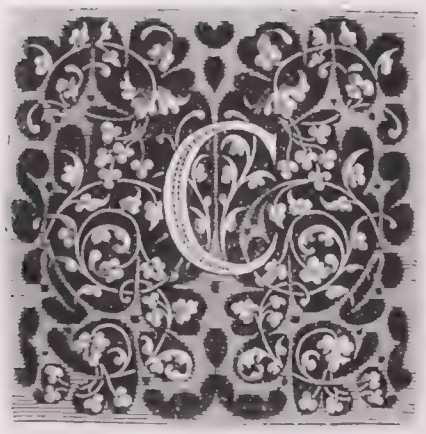
Physionomie Parisienne.

Le Bal

PEINTRES MODERNES DE L'ANGLETERRE.

SIR DAVID WILKIE.

II



CELUI qui était assez heureux pour arracher un pareil témoignage à ses plus illustres compétiteurs avait la modestie bien rare de ne pas se juger émancipé. Il était tout aussi exact aux cours de l'Académie, tout aussi disposé à dessiner d'après autrui, tout aussi assidu aux cours d'anatomie que professait alors le célèbre Charles Bell. Il dut à ce savant une foule d'observations précieuses sur le rapport qui existe entre le jeu des muscles et la manifestation des sentiments, — science à part que Bell appelait l'Anatomie de l'expression.

Rien n'est plus singulier que la biographie de Wilkie à partir de ce moment. Un journal qu'il tenait régulièrement nous apprend qu'il travaillait tous les jours, de dix heures à six, dans son atelier, ne prêtant presque aucune attention aux bruits du dehors, et n'allant dans le monde que lorsque la nécessité l'y appelait impérieusement. Aussi ne pourrons-nous donner ici qu'une aride liste des toiles successivement terminées par cet infatigable ouvrier.

Sans parler des portraits, il acheva, durant l'année 1807 et les suivantes, jusqu'à son élection comme membre associé de l'Académie (novembre 1809) *les Clubbistes*, *l'Habit neuf*, *Alfred chez le Pasteur* et *le Jour du terme*. L'avant-dernière de ces compositions est sans contredit la moins heureuse. On peut toutefois remarquer que le portrait le plus ressemblant de Wilkie est la figure du clown placé derrière Alfred.

En 1810, il présenta un tableau que le comité ne jugea pas digne de sa brillante réputation, et que, docile aux conseils, il s'empressa de retirer. Malgré ce premier échec, et probablement pour l'avoir subi sans murmurer, il fut nommé académicien, a vingt-six ans et cinq ans après son début.

Vinrent ensuite un portrait de la marquise de Lansdowne, *la Dame malade*, *la Fille unique*, peinture achevée et d'une rare mélancolie, *la Harpe du juif* et *le Doigt coupé*.

La même année (1810), il peignit pour sir Georges Beaumont *le Garde-chasse*; en 1811, *les Chasseurs de rats*, qu'il offrit à l'Académie, selon l'usage des membres élus, et *la Fête de village*, pour M. Angerstein. En 1813, il exposa *le Joueur de cornemuse*, et *le Colin-Maillard*, un de ses chefs-d'œuvre; ce dernier tableau pour le prince régent, qui le paya cinq cents guinées. En 1814, *Duncan Gray*, *le Colporteur*,

la Lettre de recommandation, où il sembla se souvenir de l'accueil qu'il avait reçu en arrivant à Londres; en 1815, *la Saisie des locataires*, achetée six cents guinées par les directeurs de l'Institut britannique; en 1816, *le Lapin sur le mur;* en 1817, *la Cruche cassée*, *les Moutons lavés*, pour sir Thomas Baring, et *le Déjeuner*, pour le marquis de Stafford, qui en donna quatre cents guinées. En 1818, *le Petit commissionnaire* et *la Famille de Walter Scott;* en 1819, *la Mort de sir Philip Sidney* (que sir G. Beaumont dut désapprouver), *les Raccommodeurs de porcelaine*, *la Fabrique de whiskey*, et un vrai chef-d'œuvre, *la Noce du Mendiant*, payée cinq cents guinées par le roi Georges IV. En 1820, *le Vétéran des Highlands*, et *les Bacchanales* (encore un échec!) et *la Lecture du testament*, dont l'acteur Bannister lui avait fourni le sujet, admirablement traité. Le roi de Bavière eut cette belle toile au prix de quatre cents guinées. En 1821, *le Highlander d'Athol*, *les Marchands de gazettes* et le célèbre *Devinez!* En 1822, *les Pensionnaires de Chelsea*, pour lesquels lord Wellington fit remettre au peintre douze cents guinées. En 1823, parmi deux ou trois productions insignifiantes, *le Bedeau de paroisse*, un vrai chef-d'œuvre; en 1824, *le Sportsman*, *la Toilette dans la chaumière* (pour le duc de Bedford), et, pour sir Robert Peel, *les Contrebandiers;* en 1825, *la Famille des Highlands*, pour le feu lord Essex (trois cent cinquante guinées).

Revenons sur nos pas, afin de combler quelques lacunes biographiques. En 1815, Wilkie, qui sentait sa fortune s'établir, avait appelé près de lui sa vieille mère, et, en 1814, profitant de ce que les revers de la guerre ouvraient le continent aux Anglais, il avait fait en France une excursion de quelques jours, insuffisante pour opérer dans la direction de son talent le changement essentiel que nous aurons à signaler plus tard.

Mais, auparavant, ne laissons pas échapper la seule occasion qui nous soit donnée par les biographes de montrer Wilkie amoureux. Ce fut en 1821 qu'il éprouva ce sentiment, tout à fait exorbitant chez un homme de son caractère; et la personne qui l'inspira n'était nullement disposée à le payer d'un tendre retour, du moins faut-il le croire en voyant que jamais son humble adorateur n'osa se déclarer. Aussi personne n'aurait-il jamais connu cette passion mystérieuse, si David, entraîné par son admiration passionnée, n'avait pris une confidente indiscrète. C'était au bal : la jeune personne aimée dansait sous les yeux de Wilkie, digne compatriote du célèbre laird de Dumbidikes : — Qu'elle est belle! murmura-t-il tout à coup à l'oreille de sa voisine. Quelle tête! quelles épaules! quelle poitrine!

— Eh bien, lui dit la dame en question, tout à coup initiée aux plus secrètes pensées du pauvre David, que ne tentez-vous l'aventure?

— Oh! répondit-il, un artiste!... Est-ce qu'elle voudrait d'un artiste?... Je n'oserais jamais.

Ainsi finit ce roman, le seul dont Wilkie ait été le héros.

L'artiste qui se jugeait si modestement n'en était pas moins l'objet des distinctions les plus flatteuses. A la mort de sir Henry Raeburn (peu connu à l'étranger, mais estimé comme un des grands portraitistes anglais), il fut nommé à sa place peintre de la maison royale d'Écosse. C'était une charge honorifique rapportant seulement cent cinquante livres sterling par an; Georges IV, qui l'en gratifia, l'avait toujours traité avec beaucoup de distinction, et le récit de leur première entrevue (mai 1815) confirme pleinement ce que lord Byron a dit quelque part des nobles façons de ce prince.

En 1824, des malheurs de tout genre assaillirent Wilkie. Il perdit sa mère. Un de ses frères, dont il s'était porté caution, le rendit responsable d'un assez gros déficit. Les éditeurs de gravures,—c'était à eux qu'il devait ses profits les plus clairs,—victimes de la crise commerciale qui éclata justement alors, ajoutèrent, par leurs faillites successives, à ses embarras pécuniaires. Bref, en très-peu de temps, la petite fortune si péniblement acquise par le sage et prudent Écossais sembla se fondre dans ses mains.

Ce n'était point à ce genre d'infortune qu'il pouvait rester insensible. Comme la plupart des gens qui ont connu la misère, il la redoutait à l'excès, et un assez grand amour de l'épargne figurait au nombre de ses défauts ou de ses qualités. Aussi sa santé, en général assez faible, fut-elle ébranlée par le contre-coup de ses revers pécuniaires. Une paralysie partielle se déclara, et l'on put craindre un instant que cette brillante carrière fût à jamais fermée.

Georges IV se conduisit alors en véritable protecteur des arts. Son secrétaire privé, sir W. Knighton, alla de sa part prier Wilkie de ne se préoccuper en aucune manière des travaux commandés et payés d'avance par la liste civile. Sa Majesté mandait en outre que, durant les voyages nécessaires à sa guérison, Wilkie pourrait tirer à vue sur la cassette royale prête à acquitter ses traites, et qu'il rembourserait en tableaux, à son retour.

Notre peintre, sans doute très-reconnaissant de ces offres si libérales, ne les mit jamais à profit. Sa pension officielle et les intérêts de quelque argent placé dans les fonds publics suffirent à défrayer sa vie sur le continent.

Il y passa l'année 1825, à partir du mois d'avril, et les années suivantes jusqu'à l'automne de 1828. Durant les premiers temps, tout travail lui étant interdit, il se bornait à jeter un coup d'œil superficiel sur les musées et les collections particulières qui se trouvaient sur sa route.

Mais peu à peu, lorsque sa santé revenue lui permit des travaux plus soutenus, éclairé, lui semblait-il, d'une lumière nouvelle, on le vit faire d'incroyables efforts pour changer, autant qu'il était en lui, la nature trop bornée de son talent. Ce fut un

piége où ce talent faillit périr tout entier. Se passionnant tout à coup pour l'école vénitienne, pour Rembrandt, pour les maîtres espagnols, il tenta de reproduire ce qui le frappait dans leur style énergique, et de remplacer par le mérite du coloriste les qualités tout intellectuelles du dessinateur. C'était là une erreur grave. Le travail, même le plus obstiné, ne saurait donner, à qui ne l'a point reçu du ciel, le don mystérieux qui fait les Rembrandt et les Rubens. Ne voit pas qui veut comme voyaient ces grands maîtres. Et d'ailleurs, Wilkie, plus qu'un autre, devait perdre à changer sa manière; elle était faite et acceptée; elle se prêtait à des sujets que la gravure popularisait aisément, et qui, dès lors, non-seulement comme gain, mais aussi comme influence d'artiste, procuraient à Wilkie des avantages en dehors des conditions ordinaires. Pouvait-il mieux faire que d'y persister?

Au lieu de cela, subjugué par la majesté du Corrége, par l'originalité de Rembrandt, et plus tard encore par l'énergie de Vélasquez, on le vit les imiter tour à tour. A Rome, il fit *le Confessional, les Pifferari devant la Madone*, une belle esquisse terminée plus tard d'une *Princesse romaine lavant les pieds d'un pèlerin;* à Madrid, *la Mère espagnole*, qui produisit une vive sensation, et plusieurs *Scènes de la guerre de l'Indépendance*, très-admirées par les compatriotes de Mina.

Le roi d'Angleterre partagea leur enthousiasme, et l'exprima, comme ils n'auraient pu le faire, en achetant à haut prix plusieurs des tableaux composés par Wilkie en pays étranger. *Les Pifferari* furent payés cent cinquante livres sterling; *la Princesse*, deux cent cinquante; une *Posada*, huit cents; *la Guerilla et le Confesseur*, quatre cents; *le Retour du Guerillero*, quatre cents; *l'Héroïne de Saragosse*, huit cents. Cette approbation si positive donna l'élan; de toutes parts on s'arracha les toiles rapportées par Wilkie, et il reçut, pour travaux exécutés pendant son voyage ou peu après, la somme assez considérable de quatre mille six cent vingt guinées (cent quinze mille cinq cents francs).

La mort de sir Thomas Lawrence (janvier 1830) ouvrit une double succession, celle du président de l'Académie et celle du grand peintre de portraits. Wilkie les espérait toutes les deux; on en a la preuve fournie par ses manuscrits posthumes, où l'on a retrouvé six *leçons* (*lectures on Art*) destinées à être prononcées en séance solennelle, et que le futur président avait prudemment élaborées d'avance, mais qui restèrent sans emploi, sir Martin Shee lui ayant été préféré par l'Académie. En revanche, le roi Guillaume, qui succéda peu de temps après à Georges IV, fit exécuter à Wilkie tous les portraits officiels que nécessite l'accession au trône de chaque nouveau souverain, et l'aristocratie, suivant l'exemple royal, adopta Wilkie pour son peintre ordinaire. Bien qu'il ne fût pas supérieur, il s'en faut bien, dans ce genre à part, les portraits du comte de Kellie, du comte de Tankerville et de lord Melville, attestent que, de temps à autre, il pouvait s'inspirer heureusement de ses modèles; mais ceux du comte de Sussex, de lady Lyndhurst, du duc de Wellington et du duc d'York, prouvent, en revanche, qu'il est imprudent de travailler sans inspiration et sans vocation, lorsqu'une habileté particulière ne compense pas l'absence de ces dons précieux.

De 1828 à 1840, époque où Wilkie partit pour l'Orient, l'énumération de ses tableaux serait trop longue à donner. A peine pouvons-nous citer les principaux : *le Prêche de Knex*, pour sir Robert Peel, payé douze cents guinées; *Napoléon et Pie VII à Fontainebleau*, pour M. Marshall, de Leeds, six cents guinées; *Christophe Colomb*, pour M. Holford, cinq cents guinées. Remarquons en passant que les meilleurs n'étaient pas les mieux payés. Ainsi, pour une sorte de monument de famille, *Sir David Baird découvrant le cadavre de Tippoo-Saeb*, Wilkie reçut de lady Baird le prix le plus haut qu'aucun de ses tableaux ait jamais atteint, à savoir, seize cents guinées (quarante mille francs).

Il ne faut pas s'étonner que Wilkie, vivant honorablement, mais avec une économie stricte, ait bientôt réparé ses premiers désastres pécuniaires. En 1840, il était en possession de trente mille livres sterling environ, acquises par un travail soutenu, conservées par une rare modération et une attention quelquefois excessive donnée aux plus petits détails de la dépense. On a, par exemple, une lettre de l'artiste, alors absent de Londres, à son frère chargé de vendre ses tableaux. L'un d'eux, bien encadré, avait été acquis à un bon prix; Wilkie recommande expressément de ne pas envoyer le cadre, s'il n'a pas été compris dans le marché.

Des petitesses de ce genre et un trop grand respect pour les princes et les nobles qui l'enrichissaient sont les seuls côtés par lesquels soit déparé le caractère du peintre écossais. On ne comprend guère comment il alliait ces défauts à une assez grande exaltation du sentiment religieux, exaltation qui détermina son voyage en Palestine. Il voulait traiter une série de sujets tirés des Saintes Écritures et les rajeunir par une scrupuleuse exactitude, soit de sites, soit de physionomies. C'est ainsi qu'il explique lui-même son départ, et nous ne croyons pas qu'il faille en chercher ailleurs le motif. Un de ses amis, l'allant voir au moment du départ, lui demandait : —Avez-vous un *guide* (*a guide book*)? — Certainement, et le meilleur de tous, répondit Wilkie en lui montrant une Bible de poche déjà placée dans son nécessaire de route.

Il partit au mois d'août 1840, et arriva au mois d'octobre à Constantinople, où il séjourna pendant environ trois mois, pour y faire, d'après les ordres de la reine Victoria, le portrait du jeune sultan. Puis, le 12 janvier 1841, il s'embarqua pour la

Syrie. Il visita le mont Liban, Jaffa, Ramla (Arimathie), Jérusalem, d'où il écrivit à sir Robert Peel une lettre remplie d'aperçus intéressants sur les rapports probables des peintres italiens avec l'Orient, et des ressources qu'ils y avaient puisées pour l'interprétation des livres saints.

Il ne reste du voyage de Wilkie en Orient aucun grand et sérieux travail, mais seulement une série de charmantes esquisses reproduites par la lithographie et publiées à Londres, il y a quelques mois, par les soins de M. Joseph Nash. Nous les avons vues, et regrettons sincèrement de n'en pas donner quelques planches, qui seraient la meilleure des illustrations pour ce chapitre de biographie (1).

Il touche à son terme. Wilkie était arrivé en Égypte et venait d'achever le portrait de Mehemet-Ali, quand les secrets conseils du mal qui le dévorait l'empêchèrent de remonter par le Nil jusqu'au Caire et aux Pyramides, ce qu'il avait d'abord résolu. Le 21 mai, il s'embarqua pour Malte, où il eut un violent accès de fièvre qui ne l'empêcha pas d'en repartir le 27. Le 1er juin, dans la baie de Gibraltar, à huit heures du matin, une paralysie générale mit fin à ses jours. Il était âgé de 56 ans. Selon l'unanime requête des passagers, le capitaine voulait déposer à Gibraltar les restes du célèbre artiste; mais le gouverneur de la place refusa de les recevoir, et ils furent, comme dit la liturgie, *confiés à l'abîme*.

Wilkie était resté célibataire. Toute sa fortune a dû passer à sa sœur, qu'il avait depuis longtemps installée chez lui, et qui faisait les honneurs de sa maison. L'un de ses trois exécuteurs testamentaires a été le célèbre Chantrey, auquel l'unissaient les liens d'une vieille amitié.

Depuis Hogarth, l'Angleterre n'a produit qu'un peintre vraiment national, et c'est Wilkie. Telle est néanmoins l'irrésistible loi du progrès amené par la communication toujours plus fréquente des peuples et des écoles, que ce génie éminent, couronné de la faveur publique, enrichi par elle, n'ayant rien à gagner par une transformation, éprouva néanmoins, sur la fin de ses jours, le besoin de se rattacher à des traditions plus pures, de s'élever dans des sphères supérieures. Ce qu'il a fait, l'école anglaise, qui est comme un reflet de l'école flamande, sera inévitablement appelée à le tenter un jour. Échouera-t-elle comme Wilkie?

O. N.

(1) *Sir David Wilkie's Sketches in Turkey, Syria, and Egypt*, — drawn on stone by *Joseph Nash*. Imperial folio. London february 1843. — Vingt-six lithographies coloriées.

LE MARI BRULÉ.

III.

PEU de chose près, la Vernaye avait bien jugé Mme de Brière. Ce n'était pas une coquette, mais ce n'était pas non plus une femme sans cœur. A peine la Vernaye, sanglant, blessé, souffrant, se fut-il présenté à son esprit, malade encore de la vision nocturne, aussitôt qu'elle put fixer ses idées, compter toutes les douleurs de ce pauvre amant si généreux et si simple, Urbine sentit la colère céder au repentir; cette fureur qu'elle avait si vivement manifestée, elle la trouva ridicule; cette précipitation qui avait failli coûter la vie à la Vernaye, elle la trouva féroce. Et si elle n'envoya point un laquais s'informer de la santé du jeune homme, c'est qu'elle espéra le voir revenir à l'heure du souper, selon son habitude. Car la Vernaye, rudoyé souvent comme le sont les amants de Molière, n'avait jamais tenu rancune, et toujours un sourire presque caressant, — Mme de Brière se l'avouait, honteuse, — avait fait oublier la mauvaise humeur de la veille.

Aussi attendit-elle le soir avec impatience, non qu'elle désirât renouer avec la Vernaye, mais parce qu'elle voulait être sûre qu'il n'était ni blessé ni fâché.

— Je lui ferai bon visage d'abord, dit-elle, et peu à peu je me déferai de lui, car il est trop exalté, ce pauvre la Vernaye, et il demande l'impossible.

L'impossible! voilà encore une obscurité. Que signifie donc cet impossible chez une veuve? Le souper se passa, les convives partirent; la Vernaye, comme on le sait, ne parut pas. Mme de Brière, qui n'avait cessé d'écouter les bruits de l'antichambre avec un battement de cœur étrange, passa sur son balcon lorsqu'elle fut seule, et chercha des yeux dans les coins noirs une ombre, un manteau... quelque chose, car la Vernaye pouvait n'avoir pas osé reparaître après l'algarade, mais, en amant régulier, il devait lorgner les fenêtres.—Ni ombre ni manteau.

— Il est malade, il est courroucé, pensa-t-elle. Allons, demain la foulure sera guérie et la bile calmée.

Toute la journée Urbine attendit. Vers le soir, son anxiété se traduisait par une pâleur inaccoutumée; elle avait froid d'impatience et de désir. Un des conviés, M. Duhautril justement, remarqua l'absence de la Vernaye, et tout net, comme les aveugles qui donnent du front sur un mur, il demanda sans à propos pourquoi l'on ne voyait pas M. de la Vernaye; si l'on avait des nouvelles de cet aimable la Vernaye; si, par hasard, ce pauvre la Vernaye serait malade?

— Au fait, dit Urbine d'une voix étranglée, ne voilà-t-il pas deux jours qu'on n'a vu M. de la Vernaye?

— Il papillonne, répondit un jaloux.

Urbine se représenta le chevalier seul, étendu sur un lit, mort peut-être, et une larme qu'elle eut grand'peine à contenir lui monta du cœur à la paupière.

Elle se décida le lendemain à envoyer au *Roi René* demander des nouvelles de M. de la Vernaye. Fleurette, à qui cet ordre fut donné à haute voix devant dix personnes, revint annoncer que le chevalier, depuis trois jours, était parti pour affaire pressante.

Autre embarras.

— Il ne vous a pas fait ses adieux! dit avec une feinte surprise le chœur des envieux et des courtisans; c'est un mauvais procédé... La Vernaye si poli... Oh!... oh!

Les tons sur lesquels ces *oh* furent prononcés feraient révolution en musique. Mme de Brière com-

prit qu'il y aurait éclat, interprétations, si elle ne comprimait cette indignation charitable.

— Folle que je suis ! s'écria-t-elle avec un air de stupeur. Je me le rappelle à présent, j'ai reçu, avant-hier, une lettre que je n'ai pas lue.... une lettre.... Mon Dieu, qu'en ai-je fait ? c'était du chevalier.... Pauvre M. de la Vernaye, nous le calomnions... Oh ! je vois d'ici son écriture... Et dire que j'ai oublié de lire cette lettre... Qui sait, ajouta-t-elle en feignant une immense compassion, le chevalier a peut-être reçu de mauvaises nouvelles...

Cette manœuvre produisit son effet. Tout le monde fit volte face ; il ne fut plus question que de l'exquise urbanité de la Vernaye, on le plaignit ; certains s'offrirent à le chercher ; on l'eût porté en triomphe s'il se fût présenté.

Mme de Brière fit observer que M. de la Vernaye ne manquerait pas de donner bientôt des informations plus amples ; cette assurance éteignit le feu et tout rentra dans l'ordre.

— Dieu soit loué ! pensa Urbine rendue à elle-même, je ne suis cause d'aucun malheur. Monsieur boude, et tant mieux... me voilà tranquille... je respire... Il est loin à présent, il va se dissiper, m'apporter sous peu la preuve de sa guérison morale, quelque maîtresse bien éclatante... Allons, je n'ai rien à me reprocher... C'est une bonne chose quand on n'a rien à se reprocher... Je respire ! oui, je respire !

Et Mme de Brière respira tant, qu'elle altéra son souffle et le changea presque en un sanglot. Crise purement nerveuse qui cessa bientôt avec le sommeil. Deux jours après, Urbine s'aperçut avec satisfaction, et à plusieurs reprises, qu'elle ne pensait plus à tout cela.

— Je suis en droit, se dit-elle, maintenant, de ne plus regarder ce M. de la Vernaye ; il m'a outragée d'abord, et puis il ne m'aimait pas. Une lettre s'écrit au moins ; on dit : « Madame, je vais partir. » Mais on ne part pas comme cela sans crier gare. Cela s'appelle de l'indifférence sans pudeur.

Si la Vernaye eût écrit, Urbine n'eût pas seulement lu la lettre.

— Je m'en vais dès aujourd'hui préparer les voies. J'attends M. Duhautril ; c'est une gazette vivante, j'y glisserai quelques mots de mon mauvais vouloir envers M. de la Vernaye, et tous mes amis auront lu la nouvelle ce soir.

Dans ce petit enivrement du dépit, elle alla jusqu'à se demander s'il n'était pas naturel d'entamer les hostilités, et de raconter avec candeur la fausse démarche du chevalier. Cela était bien jeune fille pour une veuve, et sentait furieusement sa pensionnaire de couvent, qui, lorsque l'évasion est manquée, raconte les détails et accuse son amant.

Heureusement, M. Duhautril n'arriva pas pendant qu'elle était dans ces dispositions funestes, il ne vint que Fleurette, une lettre à la main.

L'écriture était inconnue. Urbine jeta les yeux sur la signature, et rougit, puis pâlit ; puis, dominée par un trouble insurmontable, elle congédia brusquement Fleurette.

— Quoi ! s'écria-t-elle en approchant le papier des vitres pour mieux lire : « Signé : baron de Brière, votre époux, qui n'a pas oublié, et compte ne pas l'être... »

Le baron de Brière ! Je rêve... la signature d'un fantôme... d'une chimère... Mon Dieu ! mais j'ai peur... ces sortes d'hallucinations pourraient tuer une femme... Mon époux ! Ah ! ah ! fit-elle en éclatant de rire... c'est une plaisanterie d'Émilie Où donc allais-je m'égarer ? Où donc allais-je chercher des fantômes, puisqu'il n'y a d'autre baron de Brière que ma chère Sauverat... Pauvre amie, je vais donc savoir de ses nouvelles .. C'est égal, j'ai été terrifiée. Les maris sont destinés, même en peinture, à me causer d'horribles transes. Voyons, voyons comment se porte mon cher époux, cette pauvre victime réduite en cendres au milieu de l'eau ! Ah ! ah !

Urbine reprit sa lecture :

« Ma chère Urbine, après un trop long silence, je puis enfin vous parler de moi, de vous... Échappé par miracle à la mort... »

— Elle continue la raillerie, allons... Toujours gaie, cette chère Émilie...

« J'ai pu me sauver à la nage jusqu'à des pirogues de sauvages, que la lueur de l'incendie avait attirés loin de la côte... »

— Parfait ! admirable roman !

« Ils m'ont forcé de rester parmi eux, leur coutume étant, disent-ils, de ne permettre à personne de sortir du pays, dans la crainte que des rapports fidèles ne fassent connaître à leurs voisins leurs forces et leurs ressources véritables. Cependant, méditant jour et nuit mon évasion avec une persévérance que vous comprendrez, puisque vous en êtes le prix, j'ai, après quinze mois de captivité, réussi à me faire apercevoir des chaloupes d'un navire anglais qui croisait dans ces parages. Me voici en France, mais dénué, changé, misérable, s'il faut le dire, et je craindrais de me présenter à vous en cet état. Je ne voudrais pas non plus prêter à rire à nos amis, car mon histoire romanesque va bientôt faire assez de bruit ; rendons ces bruits agréables pour nos oreilles. »

— Je ne comprends plus, dit Urbine, pâle et tremblante.

« Après vous avoir prévenue la première, vous pour qui seule j'existe, ma charmante Urbine, je compte faire annoncer mon retour dans les gazettes, et je veux que la rédaction ne donne matière à aucune interprétation fâcheuse. Je dois donc me présenter avec avantage devant le monde. Envoyez-moi six mille livres à notre château de Médan, où je compte arriver sous peu ; car je voyage à petites journées : l'économie est nécessaire à ma bourse

ainsi qu'à mes forces. Quelle joie de nous revoir! L'absence n'aura pas affaibli l'amour que vous me portiez, n'est-ce pas, chère Urbine? Mille tendresses à l'aimable tante, qui sans doute est auprès de vous. A bientôt. Viendrez-vous me rejoindre à Médan, ou m'attendrez-vous à notre hôtel? Adieu, chère âme. Célestin, baron de Brière, votre époux, etc., etc. »

— Dieu! s'écria Urbine, glacée d'épouvante, mais je vois là un affreux malheur; cette lettre n'est pas d'Émilie. Émilie ne prolongerait pas avec cette froide insistance une plaisanterie qui m'inquiète, qui me torture... M'a-t-elle trahie?... a-t-elle révélé à quelqu'un notre secret, qu'elle jura devant Dieu de garder, même au lit de mort?... Serait-ce un nouveau tour de son cousin, le baron de Brière, qu'elle croyait mort à Cayenne, où il se cachait sous un nom supposé pour fuir les poursuites d'une femme abandonnée?... Mais non, Émilie a su positivement qu'il était mort... elle seule l'a su... elle ne s'est pas risquée légèrement à usurper son nom... D'ailleurs, en admettant qu'il vécût, comment aurait-il appris notre secret?... Ah! mais je meurs d'effroi... Émilie! tu es dans l'antichambre, n'est-ce pas!... Réponds-moi vite; tu as voulu me tourmenter un peu, dis. Cesse ce badinage, je t'en conjure!... Personne! Fleurette! Fleurette!

Et Urbine se pendit aux sonnettes qui résonnèrent dans tout l'hôtel.

— Fleurette, qui a apporté cette lettre?... Quelqu'un est en bas? Faites vite monter la personne... Allons! m'entendez-vous!

— Ah! madame, qu'avez-vous, ma chère maîtresse, vous tremblez... vous faiblissez!

Urbine, qui ne pouvait parler, s'agita pour faire comprendre qu'elle attendait une réponse.

— Madame, la lettre a été apportée par un homme de la campagne; il s'en est allé depuis tantôt vingt minutes... et...

— Et il n'y a personne en bas?

— Non, madame... Madame a-t-elle besoin de secours?

— Pas de secours! Fleurette, allez-vous-en! laissez-moi!

Urbine ressaisit le papier qu'elle avait froissé dans son délire.

— C'est une écriture d'homme... Oui, quelque imposteur, quelque bandit, à qui mon secret est connu, vendu peut-être... O Émilie! ô la seule affection que j'aie gardée! ô ma mère, que cette déloyale amie devait remplacer près de moi!... Mais voyons, il faut que je la retrouve, cette Émilie... qu'est-elle devenue?... morte peut-être?... Depuis un an elle a cessé de m'écrire... honteuse sans doute de sa trahison... Quoi! un homme viendrait ici, s'installerait à mes côtés, avec des droits que je ne puis contester; car la trame doit être ourdie habilement!... Je suis perdue... je n'ai pas un ami, pas un conseil...

Elle parcourut de nouveau la lettre avec un mépris insultant.

— De l'argent! oh! s'ils ne me demandent que de l'argent! quel bonheur! Mais quoi! plus tard, ne peuvent-ils pas recommencer!... Eh bien! j'aime mieux vivre pauvre, misérable... Ah! il y a un paragraphe à cette lettre!

« En traversant la Normandie, je me suis arrêté dans un petit bien d'une assiette charmante; la terre se nomme la Vernaye J'avoue qu'au lieu de mendier j'ai profité de l'hospitalité qu'on m'offrit là, j'en avais grand besoin. Je veux, par reconnaissance, faire plus tard l'acquisition de ce domaine: vous vous y plairez, chère âme. Peut-être eussé-je conclu tout de suite, si le propriétaire n'eût été pressé de retourner à Paris. Heureux homme, qui respirera avant moi l'air que vous respirez! »

Au nom de la Vernaye, Urbine bondit sur son siége. Une lumière soudaine brilla devant ses yeux. La Vernaye, mêlé à ce retour, à cette fourberie: chose étrange! Était-ce la Providence qui désignait le défenseur en même temps qu'elle suscitait le danger?... était-ce... O Dieu! quel affreux soupçon! était-ce une embûche tendue par la Vernaye?... mais cet homme implorait naguère, il rampait pour obtenir de l'amour! Est-on si généreux, si humble, lorsqu'on possède une arme si terrible!... Et d'ailleurs, comment la posséderait-il cette arme!... Sauverat n'a pas pu trahir... Non... c'est un malheur seul qui aura fait tomber le secret aux mains d'un étranger... un mot échappé dans un rêve, une lettre égarée... Ciel! m'aurait-on dérobé, s'écria Urbine, la lettre d'Émilie, ce dernier gage de son attachement que je gardais avec tant de soin... Toute ma vie est là.

La jeune femme courut à son chiffonnier, fermé par une serrure d'un travail précieux; elle l'ouvrit en tremblant, et sourit d'un bonheur ineffable en apercevant le papier qu'elle cherchait, comme si le péril n'eût pas été toujours le même, venant d'elle ou venant d'autrui.

— Oh non, l'écriture d'Émilie est bien différente! la même main ne peut avoir tracé les deux lettres; il y a donc violation du secret dans ce seul fait.

« Urbine, je viens d'apprendre que *la Fidèle* a brûlé en pleine mer. Comprends-tu si le ciel protége notre entreprise! Ai-je eu du bonheur de n'avoir pu supporter la mer et de m'être fait descendre à Malte; je serais, à l'heure qu'il est, morte ou mort, comme tu voudras, mais très-morte, plus morte qu'il n'est besoin pour la vraisemblance, Hélas! tu dois ton salut à un affreux malheur; le navire a été consumé entièrement; personne n'a échappé, pas un fétu n'est resté comme trace! Ainsi nous voilà dispensées de faire mourir le baron de Brière des fièvres à Québec; il est mort rôti... ce joli mari qu'on avait trouvé si joli à Médan, quand j'avais ma

culotte de satin et mon épée, tu sais : comme on va le plaindre ! Dans quelques jours tu recevras une lettre officielle de l'amirauté, que j'ai fait informer sous main de mon trépas, c'est-à-dire de la présence du baron de Brière à bord de *la Fidèle*. Quant à moi, je serai chez toi le 12 de ce mois pour te consoler de ma perte.

« Ainsi voilà notre vœu rempli. Tu te seras soustraite, grâce à notre stratagème, à l'esclavage affreux qui pesa sur la vie de ta pauvre mère. Maîtresse absolue de tes biens, tu en jouiras à ta fantaisie avec l'approbation du monde. Mais tu vas être bien seule, chère Urbine; il est vrai que tu préfères l'ennui aux chagrins, l'indépendance aux joies de la famille. Tu as été trop effrayée par le triste exemple de ma bonne sœur, dont l'existence, heureuse aux yeux du monde, n'a eu que toi et moi pour témoins de ses muettes angoisses. Enfin tu ne seras jamais forcée d'être mariée, et te voilà veuve. Nous tiendrons ainsi le serment que, jeunes filles, nous nous fîmes l'une à l'autre. Adieu, à bientôt. »

Urbine acheva cette histoire de sa vie en fondant en larmes. La perte d'un avenir si péniblement échafaudé, la crainte d'un scandale inévitable, la risée publique effarouchant ces chastes silences qu'elle s'était faits dans sa demeure, la terreur qu'inspire un danger brutal, tant de malheurs en un jour la renversèrent brisée par le désespoir.

Elle forma ensuite le dessein de s'enfuir, de chercher Émilie par toute la France, par tout le monde, afin de remonter à l'origine de cette trahison. Mais les voyages ! mais la fatigue ! mais la maison abandonnée à ce vautour qui la couvait des yeux !

A ce moment, la phrase d'Émilie : *Tu vas être bien seule*, lui revint en mémoire, et déchira son cœur.

— Je suis seule ! s'écria-t-elle. On est toujours seule pour mourir; luttons avant. Le ciel m'a envoyé un indice; remercions le ciel, et profitons de son avis.

Elle appela Fleurette, et lui donna quelques ordres à voix basse.

La Vernaye, arrivé à Paris, retrouva son appartement vide et s'y installa. Les six jours qu'il avait passés loin d'Urbine lui paraissant six années, il se croyait guéri, n'étant pas mort, et répétait la fameuse phrase du malheureux qui tombe du haut d'un clocher : « Cela ne va pas trop mal, pourvu que cela dure. »

Il attendait avec patience le fameux message promis par sa sœur, et recordait les leçons de du Terme, — silence et immobilité, — ce qui n'était pas trop difficile.

Deux jours après son arrivée, vers quatre heures, — il lisait certain livre égrillard à la mode, — l'hôtesse du Roi René le fit prévenir qu'une visite l'attendait en bas.

— Mon messager, se dit-il. Ah ! tant mieux, demain je pourrai retourner à Terme. — Qu'il monte ! cria la Vernaye.

— Monsieur, fit observer le laquais, c'est une dame qui n'a pas voulu descendre de carrosse, mais qui voudrait vous parler.

— Hum ! cela n'est pas prévu dans mes instructions, pensa la Vernaye. — Je descends, ajouta-t-il.

Arrivé au bas, sans épée et sans chapeau, il aperçut, dans un fiacre, Mme de Brière, qui semblait, dans cette laide voiture, un diamant monté dans du cuivre.

La Vernaye devint pâle et recula jusque sous le péristyle de l'hôtel, comme s'il eût vu un spectre.

Urbine le salua d'un sourire mélancolique, et aussitôt il franchit en courant l'espace qui la séparait de lui.

— Eh quoi, monsieur ! l'on vous a dérangé, dit-elle avec froideur ; j'étais chargée de chercher un logement pour quelqu'un qui m'arrive de province, et l'hôtel du Roi René m'étant venu par mégarde à la mémoire... justement je passais devant, je fis appeler l'hôtesse, et me recommandais, comme on fait toujours, de votre nom... vous m'aviez dit autrefois que vous habitiez dans cet hôtel... mais vous avoir fait descendre pour cela !... Oh ! recevez mes excuses, monsieur.

La Vernaye s'inclina profondément sans répondre, et parut prêt à s'en retourner.

— Je vous croyais absent, monsieur, dit Urbine, qui vit son geste.

— Une affaire très-importante m'a rappelé à Paris, madame, et je m'étais absenté en effet; mais après demain, demain, ce soir peut-être, je repartirai... Mon logement est commode, propre, et la personne que vous attendez pourra sans doute s'en accommoder.

— C'est au mieux, dit Urbine.

La Vernaye salua de nouveau et resta immobile comme quelqu'un qui attend d'être congédié pour partir. Si la démarche de Mme de Brière n'eût été qu'une tentative de réconciliation avec le chevalier, tant de fierté l'eût bien vite rebutée. Mais la jeune femme avait d'autres intérêts, faisant donc un effort sur elle-même :

— Permettrez-vous, monsieur, dit-elle, puisque vous me vantez cet appartement, que je le voie, si toutefois vous êtes seul, et que ma demande ne soit pas indiscrète.

Le sang monta aux tempes de la Vernaye. Cette proposition étrange l'étourdissait.

— Faites, madame, dit-il.

Urbine appela l'hôtesse et lui expliqua ses intentions. La Vernaye offrit sa main à la baronne pour monter au premier étage, et se retira ensuite à l'écart.

Alors l'impatience s'empara d'Urbine; elle s'était attendue à plus d'avances de la part du chevalier.

JOS. KELLER SCPT.

Cette réserve lui rendait l'entrevue fort pénible et contrariait ses desseins. Voyant que, pendant la tournée faite dans l'appartement, la Vernaye n'avait pas essayé de servir de guide, elle cria :

— Monsieur, a-t-on belle vue d'ici?

— Non, madame, répliqua poliment la Vernaye sans bouger de sa place, mais avec une révérence. La rue ne renferme que six maisons, et l'on ne voit que le couvent des filles du Calvaire et la fontaine de Vendôme.

Silence profond troublé seulement par le verbiage de l'hôtesse.

— Mais parlez donc, monsieur, reprit Urbine avec dépit : y a-t-il quelque désagrément, quelque servitude? les portes ferment-elles? a-t-on de la fumée? Parlez donc, parlez donc!

La Vernaye alors s'approcha.

— Mille pardons, madame, je craignais d'être importun : madame, cet appartement est fort agréable à habiter. La personne que vous attendez vous le dira comme moi, j'en suis garant.

L'hôtesse rayonna.

— Et vous partez... quel jour?

— Le plus tôt que je pourrai, madame.

— Voilà qui est poli...

— Comment, madame, en quoi donc aurais-je été incivil?

L'hôtesse comprit qu'elle n'avait plus d'intérêt dans cette conversation ; elle fit mine de s'éloigner.

— Je retiens cet appartement, dit Urbine, après le départ de monsieur le chevalier : voici des arrhes.

L'hôtesse prit la pièce d'or et sortit, pendant qu'Urbine faisait semblant, pour ne pas s'apercevoir de ce départ, de considérer avec attention le point d'une vieille tapisserie.

La porte se referma. Ils étaient seuls...

— Que fait donc cette bonne femme, dit la baronne, jouant la surprise. Et elle se dirigea vers la porte; mais le chevalier l'avait déjà ouverte, et lui faisait passage avec la même impitoyable révérence.

— En vérité, monsieur, dit Urbine exaspérée, à force d'afficher votre rancune, vous manquez à la politesse.

Elle fit rapidement plusieurs pas. La Vernaye se précipita au-devant d'elle.

— Pardonnez-moi, madame; oui, excusez mon ressentiment : n'est-il pas naturel? Peut-on se consoler de vous avoir perdue à jamais; et quand vous êtes l'auteur de ma ruine, puis-je ne pas vous détester?

— Vous me détestez! voilà qui s'appelle réparer galamment une impolitesse! Ah! vous me détestez, dit-elle tout émue et toute ravie de voir enfin la conversation engagée.

— Oui, répéta la Vernaye assombri, je vous déteste... ne pouvant plus vous adorer...

— Ne parlons plus de ces enfantillages, chevalier; oublions, c'est le meilleur.

— Ah! vous me pardonnez donc... Urbine?...

— Je vous pardonne de tout mon cœur; mais à condition que jamais...

— Oh! soyez tranquille, madame; cette consolation me suffit, et je l'emporterai dans mon exil.

— Vous bouderez éternellement?

— A quoi bon vous voir pour aggraver des tourments que vous ne concevez point, auxquels vous ne compatirez jamais?

— Vous allez vous confiner comme cela pour toute la vie? dit-elle avec malice.

— Je vais partir pour les mers du Sud avec une commission du roi... On a par là toutes les chances du repos...

La peste, les flèches empoisonnées, les requins et la tempête... je ne compte pas les regrets.

Urbine devint sérieuse.

— J'aimerais mieux, à votre place, demeurer dans mes terres. N'avez-vous pas un bien en Normandie?

— Oui, madame.

— Me marier, être aimé comme vous méritez de l'être, et oublier des folies de jeunesse...

— Vous n'êtes pas insensible, madame! s'écria la Vernaye; vous êtes barbare! vous êtes féroce! Vous me proposez de me marier, d'aimer ailleurs; vous venez ici vous railler de moi, et j'écoutais tranquillement, je me laissais reprendre à ce charme fatal que le démon, oui, le démon, madame, a mis dans vos yeux purs, dans votre port virginal...

— Monsieur!...

— J'oubliais que sous ce masque adorable se cache une âme qui n'est pas l'âme d'une femme... Voyons, madame, un moment de pitié. Retournez à vos plaisirs, à vos amis, aux fêtes qui vous réclament, et laissez-moi, sans le corrompre par vos railleries, le seul bonheur qui me reste, l'espoir de mourir bientôt.

— Vous me chassez! murmura-t-elle.

— Oh! s'écria la Vernaye en tombant à ses pieds, oh! ne prononcez pas ce mot... Est-ce que vous voulez rester? est-ce que vous voulez que je reste?... Dites... Regardez-moi, Urbine; voyez ce que j'ai souffert. Soyez franche, je ne vous demande pas de l'amour, accordez-moi seulement votre confiance... Aimez-vous quelqu'un?

— Je n'aime... personne... comme vous l'entendez, chevalier. Tenez, causons comme de bons amis; je vous jure que j'ai de l'amitié pour vous. Je voudrais... voyez, ceci est un aveu hardi; je voudrais, pour la moitié de ma vie, que vous fussiez mon frère.

— Cela n'engage pas beaucoup, répondit la Vernaye en soupirant.

— Ne soyez pas exigeant, je vous accorde trop...

La Vernaye, avec un geste d'incrédulité, s'empara de la main d'Urbine et la pressa sur ses lèvres; la jeune femme retira cette main en frissonnant.

— Causons... Vous reviendrez nous voir, n'est-ce

pas? mais par la porte, comme tout le monde!

— Que d'esprit et de cruauté!

— Vous verrez qu'il préférerait se rompre les os! Ces jeunes gens sont fous.

— Respectable veuve de vingt ans!

— Vingt et un ans, s'il vous plaît... Ainsi vous ne partez plus.

— Comme il vous plaira.

— Qu'avez-vous fait pendant votre bouderie? Voyons, contez-moi cela bien en détail. N'oubliez rien : entre amis on se doit la vérité.

— Je suis allé à la Vernaye, dans ma terre.

Urbine frémit.

— Puis à...

La Vernaye se rappela aussitôt la promesse qu'avait exigée sa sœur. Il ne devait parler à personne, *quelle que fût cette personne*, de son séjour à Terme. Cette promesse, appliquée à une conversation avec Urbine, lui sembla étrange, mais il garda la foi jurée. Urbine, toute distraite par le postscriptum de la lettre du faux Brière, ne prit garde qu'au séjour fait à la Vernaye ; elle interrompit heureusement le chevalier.

— Ah! vous êtes allé bouder à la Vernaye. Est-ce que c'est une jolie habitation?

— Charmante, oui, madame; mon père l'affectionnait, j'y suis né.

Urbine songea tout de *suite à ce bandit* qui espérait acheter le domaine si cher au chevalier, et par un mouvement d'effroi pour l'un, de sympathie pour l'autre, elle se rapprocha de la Vernaye.

— Vous avez eu là de la société, je pense?

— Pas une âme : le monde m'était odieux.

— Pas une âme! vraiment! dit Urbine avec une vivacité qui ressemblait à de l'espoir.

— Excepté une visite singulière, certain piqueur d'assiettes, assez râpé, qui, pour goûter mes poulets, je crois, est venu m'offrir d'acheter la Vernaye.

— Ah! ah! dit Urbine pâlissante : un piqueur d'assiettes... râpé... mais cela devait être bien drôle.

— Pas trop.

— Quel homme était-ce... à peu près?

— Un visage ordinaire, joufflu, les jambes courtes, grosses mains boursouflées.

Urbine écoutait avidement ces détails. Cette attention, cette curiosité rappelèrent à la Vernaye que Mme de Terme lui avait recommandé de s'étendre sur ce seul sujet... Urbine continua :

— Et... que vous a-t-il pu dire pour motiver son séjour?... Cause-t-il bien... ce parasite?...

— Il cause peu, comme les gens qui ont très-faim

— Où allait-il?... avait-il quelque but, savez-vous? En goûtant vos poulets, qui doivent être exquis, chevalier, on doit devenir communicatif. Vous a-t-il raconté son histoire?

— Ma foi, non, madame... Mais pardon... ces questions...

— Et son nom? .. Ah! il a dû dire son nom, c'est le moins.

— Il me l'a dit, oui, un nom en *ain*, en *ire*... Babourdin... je ne me souviens plus... Mais...

— Le nom de Brière l'aurait frappé, pensa Urbine; le traître a donc caché son nom. Il ne veut faire d'éclat que devant moi.

— Il me semble que cela vous intéresse? dit-il à la baronne avec une sorte de défiance.

— Moi! allons donc!... Et en quoi, chevalier? C'est une histoire, et je la trouve réjouissante.

La Vernaye perdit à l'instant même tout soupçon; Urbine lui avait cette fois abandonné sa main.

— Il n'est que trop vrai, se dit-elle avec terreur, mon ennemi a vu le chevalier, lui a parlé... Je sais ce que je voulais savoir... Mon malheur est sans remède...

Elle se leva bientôt, prit congé affectueusement de la Vernaye, regagna son fiacre, et partit après avoir ordonné quelques dispositions nouvelles dans l'appartement.

— Allons! se dit la Vernaye, voilà une lueur d'espérance; je pourrai peut-être... Il me semble qu'elle ne me hait pas trop.

AUGUSTE MAQUET.

(La fin à la prochaine livraison.)

LES PEINTRES ALLEMANDS.

Notre siècle a été témoin d'une révolution singulière dans l'histoire des lettres et des arts. La patiente et laborieuse Allemagne a secoué tout à coup la poussière des écoles dans lesquelles son génie semblait s'être volontairement enseveli, et on l'a vue prendre une place glorieuse dans le monde de l'invention poétique. La patrie de Lessing, de Goëthe et de Schiller ne pouvait pas s'arrêter dans cette voie de développement ; après la littérature, les arts du dessin eurent leur tour ; mais grâce à la nature de son esprit, cette transformation de l'Allemagne s'accomplit sous l'empire d'influences et de circonstances particulières. Un vif sentiment de nationalité, l'étude du moyen âge et le retour à la foi catholique, voilà les sources d'inspiration qui ont présidé aux tentatives des artistes allemands contemporains dans la peinture, la sculpture et l'architecture, bien plus encore que dans la poésie.

A la fin du dernier siècle, les beaux-arts étaient tombés, au delà du Rhin, dans le dernier degré d'abaissement. Mengs, le seul peintre allemand de cette époque dont le nom mérite d'être conservé, n'était qu'un critique intelligent. Les autres, tels que Tischbein, Carsten, Koch, etc., aujourd'hui entièrement oubliés, étaient au-dessous du médiocre. Cependant la muse allemande achevait de sortir des langes du pédantisme et de l'imitation étrangère où elle avait été si longtemps étouffée. Le retentissement de la révolution sociale qui s'opérait en France avait pénétré dans toute l'Allemagne et donnait une impulsion rigoureuse aux travaux de l'esprit et de la pensée. Un sentiment confus des beautés secrètes de l'art du moyen âge se faisait jour, et bientôt l'étude des productions littéraires de ces temps de jeunesse des peuples germaniques se répandit dans toutes les classes de la société au delà du Rhin.

Vers 1804, quelques Allemands s'étaient donné rendez-vous à Paris, pour visiter les magnifiques collections des œuvres d'art de tout genre que l'épée victorieuse de Napoléon avait rassemblées. Parmi eux se trouvaient MM. Boisserée et M. Bertram, tous trois de Cologne et étroitement unis par les mêmes goûts. Ils remarquèrent dans la galerie du Louvre quelques tableaux qui se distinguaient, au milieu des chefs-d'œuvre les plus parfaits des temps anciens et modernes, par leur vétusté et par un caractère de roideur, de sécheresse et d'inexpérience singulière. C'étaient des tableaux de Van Eyck, d'Albert Durer et de quelques autres peintres de la même époque, monuments de l'enfance de l'art, qui semblaient n'avoir été exposés en si noble compagnie que pour montrer les rapides progrès faits par la peinture dans les écoles d'Italie et des Pays-Bas. Nos voyageurs, préparés par l'étude à ne pas accepter le goût étroit et exclusif des artistes français, s'arrêtèrent bien souvent et longtemps devant ces humbles productions d'un autre âge. Ils retrouvaient avec plaisir, à travers bien des défauts apparents, la grâce simple et naïve, la candeur, l'inspiration religieuse qu'ils admiraient dans les débris des premiers temps de la littérature allemande. De retour dans leur pays, ils explorèrent avec soin les bords du Rhin, les Pays-Bas, toute l'Allemagne, dans le dessein de retirer de l'injuste et dédaigneux oubli où ils avaient été si longtemps ensevelis les créateurs de la peinture moderne. La moisson fut abondante et dépassa de beaucoup leurs plus ardentes espérances.

C'est ainsi que se forma la collection des frères Boisserée. L'Allemagne salua avec enthousiasme cette exhumation de l'art germanique. Les poëtes se prosternèrent devant cette résurrection des croyances des âges passés. Goëthe lui-même, Goëthe le païen, admira avec étonnement ces productions d'une époque que jusque-là il avait comprise sans l'aimer. Il se plut à étudier ces peintures et à renouer la chaîne de la tradition pittoresque entre les peintres byzantins et les artistes allemands antérieurs à Van Eyck. De leur côté, les collecteurs et annotateurs des poëmes et des chants des *minnelin-*

ger refaisaient par lambeaux l'histoire des écoles de peinture qui avaient fleuri à Maestricht, à Cologne et sur tous les bords du Rhin, dans le treizième siècle. Goëthe recueillit et exposa tous ces résultats imprévus dans son livre intitulé *Art et Antiquité*. Ce fut l'Évangile de la renaissance des arts en Allemagne.

Après bien des migrations, cette collection se trouve aujourd'hui à Munich. Elle embrasse trois époques. La première renferme les ouvrages du quatorzième siècle ; ils portent des traces incontestables de la manière byzantine, et sont sortis pour la plupart des écoles des bords du Rhin, dont le dernier peintre connu est Wilhem de Cologne. La seconde comprend Van Eyck et ses successeurs immédiats, Hemmeling, Hugo Van der Goes, Israël Van Meekenem, Michel Wohlgemuth, Martin Schoen, etc. La troisième époque s'étend jusqu'au seizième siècle : c'est l'époque d'Albert Durer, Lucas de Leyde, Jean de Maubeuge, Schoreel, Patenier, Bernard de Orley, Cranach, Holbein et leurs disciples, dans les ouvrages desquels commence à poindre l'influence des ecoles d'Italie.

L'exemple des Boisserée, et les résultats obtenus par eux, encouragèrent la recherche des œuvres d'art de tout genre qui se rattachent aux époques désignées sous le nom de moyen âge. Un Anglais, M. Solly, rassembla un grand nombre de tableaux de maîtres, la plupart inconnus. A Aix-la-Chapelle, M. Bettendorf forma une collection de peintures de l'école de Cologne, et le conseiller Kruger s'appliqua à recueillir les débris des ouvrages des artistes westphaliens antérieurs à Albert Durer. A Cologne, M. Lyevesberg et le chanoine Walraff; à Francfort, M. Nagler, suivirent ce mouvement avec une noble émulation.

Cette exhumation d'œuvres écloses sous l'inspiration de la foi catholique donna une plus vive activité à la réaction qui se poursuivait contre la réforme et son esprit sévère et raisonneur. Un grand nombre d'âmes d'élite se jetaient dans les bras de l'Église romaine pour y trouver un asile contre le doute, et se faisaient du mysticisme une arme contre les angoisses qui les dévoraient. Les poëtes devenaient catholiques, dans l'espoir de retrouver par la foi cette inspiration qui avait donné naissance à tant d'œuvres charmantes de naïveté, de grâce élégante et de jeunesse. A leur tour, les artistes, les peintres surtout, se flattèrent de recevoir par ce retour aux croyances du passé quelques étincelles du feu sacré qui anima les ouvrages des anciens maîtres allemands et italiens, et dont les derniers reflets sont empreints dans les chefs-d'œuvre du Pérugin et de Raphaël. Telle fut l'origine de la renaissance des arts dans l'Allemagne contemporaine, l'étude de la littérature et de la peinture antérieures à la réforme, et le retour au catholicisme. Tous ne subirent pas cette triple influence au même degré; les uns remontèrent jusqu'aux Niebelungen, et cherchèrent à s'inspirer de l'antique esprit germanique; d'autres dédaignèrent de changer de croyance et se contentèrent d'étudier les œuvres d'art; mais tous les peintres et artistes se ressentirent de ce mouvement qui dure encore aujourd'hui dans les beaux-arts, bien que son action ait cessé dans la littérature et la philosophie.

La voie fut ouverte avec éclat par Wachter et Schick, tous deux de Stuttgard, mais ils ne tinrent pas les promesses que leurs débuts avaient données. La rénovation vint d'un autre côté. L'école de peinture de Vienne renfermait plusieurs jeunes gens qu'une imagination ardente, aventureuse, entraînait loin du cercle étroit des règles où les professeurs voulaient les enfermer. C'était Overbeck, Vogel de Zurich, Pforr de Francfort, et plusieurs autres qui n'ont jamais eu d'autre mérite que la hardiesse de leur révolte. Vers 1809, ils se rendirent à Rome, et ils y furent bientôt rejoints par Cornelius, déjà célèbre par ses compositions d'après le *Faust*, par Schadow de Berlin, Veit de Francfort, Schnorr, Wach, Vogel Von Vogelstein de Dresde, Henri Hess de Munich, Begasse de Cologne, Schinckel qui, avant de s'adonner à l'architecture, peignait l'histoire et le paysage ; en un mot, par tous les jeunes artistes de l'Allemagne, qui poursuivaient comme de concert la même voie de régénération, chacun selon son génie et ses dispositions particulières.

Overbeck était le plus âgé de cette pléiade. Il avait déjà produit plusieurs œuvres remarquables, et il peignit, à son arrivée à Rome, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, qui se trouve dans l'église principale de Lubeck, sa ville natale ; l'*Adoration des Mages* et *le Christ visitant Marthe et Marie*. C'est à cette époque que se rattache le chef-d'œuvre d'Overbeck, la fresque de la *Vision de saint François d'Assise*, dans l'église de Sainte-Marie des Anges, entre Foligno et Pérouse. Mais c'est dans les fresques d'un palais de Rome, la salla Bartoldi, que se trouve le monument le plus remarquable des débuts de la peinture allemande contemporaine. Overbeck y peignit *les Sept années de famine* et *Joseph vendu par ses frères;* Cornelius, *l'Interprétation du songe* et *Joseph reconnu par ses frères;* Schadow, *Jacob recevant la tunique ensanglantée de son fils* et *le Songe de Joseph ;* Veit, *Joseph et la femme de Putiphar*, et la parabole des *Sept années d'abondance*. Ce dernier eut en outre à représenter, à la fresque aussi, plusieurs scènes du *Paradis* du Dante, pour la villa Massimi, où Overbeck avait déjà peint une série de tableaux d'après *la Jérusalem délivrée*, et Schnorr plusieurs fresques d'après l'Arioste. C'est à Rome que Cornelius commença ses cartons des Niebelungen, qu'il a depuis exécutés à la fresque dans la Glyptothèque de Munich. Veit eut à peindre, dans la grande galerie du musée du Vatican, *le Triomphe de la religion chrétienne sur les ruines du Colisée*.

C'est ainsi qu'à Rome, comme sur un terrain

neutre, se développait l'école allemande, loin des coteries et dans une audacieuse indépendance, mais malheureusement sans tenir beaucoup de compte ni retirer un grand avantage des chefs-d'œuvre de l'art ancien et moderne que renferme le Vatican. La direction de ces peintres, doués la plupart d'éminentes facultés, s'est ressentie de leur point de départ. Livrés tout entiers à la pensée d'appliquer les idées émises par les poëtes de l'école romantique, et, partant, sous l'empire de préoccupations plus littéraires que pittoresques, ils songeaient moins à étudier et à comprendre les beautés des maîtres italiens qu'à innover d'après l'idéal qu'ils se faisaient de l'art chrétien, tel que le leur montrait l'enfance de la peinture. Overbeck est peut-être le seul qui ait profité de son long séjour en Italie, et encore s'arrête-t-il à Pérugin, et n'accepte-t-il de Raphaël que ses premiers ouvrages. Au lieu de suppléer aux défauts de leur éducation académique, ils ont préféré se livrer à la fougue de leur imagination, et créer. Aussi les compositions de l'école allemande sont-elles aussi défectueuses à l'égard du dessin, du coloris, qu'elles sont remarquables par l'invention. Mais qu'est-ce qu'une peinture sans dessin et sans couleur, et encore cette qualité dans laquelle ils excellent, l'invention, la contiennent-ils toujours dans les limites de la peinture? Non, assurément. Les plus admirables compositions des artistes allemands sont plutôt des traductions plastiques de très-beaux poëmes épiques que des tableaux.

Mais quels que soient les justes reproches que l'on puisse adresser aux peintres allemands, l'Allemagne peut en être fière, car elle leur doit d'avoir été initiée à un art auquel elle était restée depuis bien longtemps étrangère. Répandus sur le vaste territoire de leur patrie, ils ont jeté partout des semences qui germeront. Déjà de leurs ateliers est sortie une génération d'artistes intelligents. Éloignés des préoccupations qui ont égaré leurs maîtres, libres des entraves qui ont gêné leur éducation et corrompu leur développement, plus heureux qu'eux, ces nouveaux venus pourront éviter les écueils dans lesquels leurs prédécesseurs sont tombés, et les dépasser peut-être. Quand même ils devraient leur rester inférieurs, ils auront le mérite de répandre un goût meilleur, un sentiment plus vrai de la beauté pittoresque, un jugement plus droit; et, avec le temps, l'Allemagne ne peut manquer d'avoir d'excellents peintres, dignes de lutter avec les écoles de France et d'Angleterre. Déjà l'imitation stérile des peintures du quatorzième siècle, tant recommandée autrefois de l'autre côté du Rhin, a perdu faveur. On en est venu tout naturellement à comprendre et à apprécier Rubens ainsi que Titien et Raphaël : c'est déjà beaucoup.

On peut fixer à l'année 1822 la fondation de l'école allemande proprement dite. C'est alors que Cornelius fut nommé directeur de l'Académie de peinture de Dusseldorf, sa ville natale. Il y fut suivi par ses élèves, Sturmer, Stilke de Berlin, Gœtrenberg de Heidelberg, Herman de Dresde, Kaulbach, Eberlé et Gassen des bords du Rhin. Quelques années après, en 1826, il était appelé à Munich, et Schadow prenait sa place. Alors se réunirent à Dusseldorf Hubner, Hildebrandt, Lessing, Sohn, Bendeman et Rethel, dont les ouvrages ont jeté un vif éclat sur cette école et son directeur actuel. Dans le même temps, Wach fondait l'école de Berlin, qui a passé depuis dans les mains de Schinckel, et dont les artistes les plus éminents sont Sternbruck de Magdebourg, Henning, Siebert, Hofgarten, Albom de Hanovre et Kranse. Aujourd'hui, Munich, Dusseldorf et Berlin sont les trois foyers de l'art allemand : à Munich, les fresques; à Dusseldorf, la peinture d'histoire, et à Berlin, l'architecture. Nous reviendrons quelque jour sur ce sujet, et nous examinerons en détail chacune de ces écoles.

F. G.

SCHWANTHALER.

L'ART plastique a reçu depuis quelque temps, en Allemagne, de grands encouragements, et les vastes travaux organisés par le roi de Bavière ont ouvert aux sculpteurs une arène grandiose, pleine d'élévation et de poésie; car l'épopée et la fable antiques ont présidé seules à cette impulsion nouvelle. On a reproché, il est vrai, à ses auteurs de populariser ainsi, par la consécration des formes païennes, des idées païennes, au détriment des croyances chrétiennes, et de substituer, sans autre motif que la fantaisie, aux inspirations, le sentiment populaire du génie national, les conceptions erronées d'un autre âge; et de là de profondes discussions d'esthétique sur la question de savoir s'il ne faut pas considérer le paganisme et le christianisme comme deux principes absolument distincts et même opposés l'un à l'autre dans la théorie de l'art. Quoi qu'il en soit, il est incontestable que la plupart des artistes allemands ont puisé surtout à la source hellénique, et l'éminent sculpteur dont nous allons esquisser la

biographie, avec plus d'ardeur et d'enthousiasme que tous les autres.

Ludwig-Michel Schwanthaler, le dernier fils d'une nombreuse famille de sculpteurs de Ried, dans le Tyrol, naquit à Munich, le 26 août 1802, où son père, Froz Schwanthaler, était venu exercer son industrie, et où il mourut en 1824, non sans une certaine réputation de goût et d'habileté. Les camarades d'enfance de Michel se plaisent à rappeler les remiers témoignages qu'il donna de sa vocation en façonnant mille petits groupes et sujets de bataille. On ne le laissa pourtant pas sacrifier à son goût précoce les heures destinées à son éducation scolaire, et ses études classiques eurent l'avantage de le familiariser avec le goût et les trésors littéraires de l'antiquité grecque et latine. Ce fut à l'âge de seize ans qu'il se consacra décidément à la profession paternelle; mais il reçut si peu d'encouragements du directeur de l'Académie, qu'il délaissait le plus souvent les leçons et les modèles de la classe pour travailler chez lui d'après sa seule inspiration. La mort de son père le mit bientôt dans la nécessité de diriger lui-même les affaires de la famille, et de chercher des occupations productives. Il s'acquitta de cette tâche avec un honorable succès; car, dès l'année 1824, il reçut de l'empereur Maximilien la commande d'un surtout pour un riche service de table. Cet ouvrage, composé d'une série de bas-reliefs d'un pourtour très-étendu, représentant l'histoire de Prométhée et celle des Titans, lui fournit l'occasion de manifester, en même temps que sa science pratique, sa fertilité d'invention et sa connaissance approfondie de l'antiquité. Il alla ensuite à Rome, où il résida quelque temps, et où il se perfectionna sous la direction de Thorwaldsen; puis, à son retour à Munich, il ouvrit un atelier et ne tarda pas à être nommé professeur de sculpture à l'Académie.

Dans le nombre des premiers ouvrages de Schwanthaler, on distingue les deux bas-reliefs homériques placés dans la salle Troyenne de la Glyptothèque. L'artiste a déployé dans ce travail de prédilection une force de conception et une adresse technique qui brillent davantage encore dans une grande frise de la salle des Banquets du palais Maximilien, dont le sujet offre les exploits et l'apothéose de Bacchus. Et l'on a dit qu'il suffirait de ce seul ouvrage pour justifier l'apothéose du sculpteur. On peut joindre à cet important travail, de près de cent pieds de long, une autre frise d'égale dimension, dans une salle de la Nouvelle Résidence. Ce dernier bas-relief représente toute l'histoire de Vénus. Beaucoup de peintures à fresque et à l'encaustique, dans ce même palais, ont été exécutées par d'autres artistes sur des dessins de Schwanthaler, notamment une série d'épisodes tirés des poëmes grecs d'Hésiode, Orphée, Pindare, Eschyle, Sophocle, et Aristophane, et dont l'ensemble révèle une prodigieuse fécondité d'idées et une rare vigueur d'imagination, ainsi qu'un profond sentiment des formes et des croyances antiques. Nous citerons encore ses cartons pour l'église Saint-Louis, à Munich, qui représentent le Sauveur, les quatre Évangélistes et les apôtres saint Pierre et saint Paul. Mais ses facultés se déploient sans contredit avec beaucoup plus d'éclat dans les sujets classiques et héroïques, dont le grand nombre provoque déjà l'admiration, et cependant plusieurs sont exécutés sur des proportions colossales. Nous ne prétendons pas en dresser ici un catalogue chronologique et complet; mais voici l'indication sommaire des principaux :

Douze figures équestres et un grand bas-relief pour le nouveau manége du prince de Thorn et Taxis, à Regensburg.

Vingt-quatre statues d'artistes célèbres, et quatorze bas-reliefs pour le Pinacothèque de Munich.

Quatorze cariatides colossales de Valkiries pour l'intérieur du Walhalla; quinze autres figures colossales pour le fronton méridional de cet édifice, et autant pour le fronton du nord.

Onze figures pour la façade du bâtiment destiné à l'exposition des ouvrages d'art à Munich.

Huit statues colossales pour la colonnade de la façade du palais neuf, et, dans l'intérieur de cet édifice, une frise de cent quatre-vingts pieds de long représentant les exploits de l'empereur Frédéric Barberousse; dix-huit autres bas-reliefs pour le portail et le vestibule, et les douze statues colossales en bronze doré de princes bavarois qui décorent la salle du Trône.

En 1839, Schwanthaler termina le modèle de *la Bavière*, statue colossale de plus de quarante pieds de haut, ouvrage pour ainsi dire sans équivalent dans les productions de la sculpture moderne.

Cette énumération est loin de comprendre pourtant tous les travaux dus à l'imagination inépuisable et à l'activité inouïe de Schwanthaler. Outre plusieurs bustes pour la décoration du Walhalla, il a fait encore un très-grand nombre de statues-portraits, notamment celles du roi de Bavière actuel, du grand-duc de Hesse-Darmstadt, du grand-duc de Bade, celles de Jean-Paul, de Mozart, etc., etc.

Et Schwanthaler a accompli ces immenses travaux en vingt années, dans un espace de temps qu'on peut évaluer comme n'étant que la moitié de sa carrière d'artiste.

JEANNE D'ARC.

L'automne entremêloit sur l'arbre vert encor
Des feuilles d'écarlate avec des feuilles d'or ;
Et les fruits, vieillissant sous des couleurs vermeilles,
Étaloient aux regards leurs suaves merveilles ;
Et, depuis bien des jours, le soleil radieux
Aux brillantes saisons faisoit de longs adieux ;
Et, dans la chaste nuit doucement reposée,
Jeanne dès le matin, à travers la rosée,
Alloit mener paissant son tranquille troupeau
Au bois qui de Bermont couronne le coteau ;
Et puis, dès qu'il s'endort sous l'œil du chien fidèle,
Elle va près du seuil de l'antique chapelle
Se prosterner... Silence à son émotion !
Silence ! car voici l'auguste vision :
Sous les plis lumineux d'une flamme ondoyante,
L'archange Micaël à ses yeux se présente ;
Ses ailes, qui des cieux réfléchissent l'azur,
De l'oratoire saint embrassant l'humble mur,
Par mille flots de gloire en sillonnoient l'entrée,
Comme les chérubins près de l'arche sacrée.

D'autres anges nombreux, en cortége d'honneur,
Accompagnoient dans l'air l'envoyé du Seigneur ;
Et Marguerite aussi, dont un prêtre d'idole,
Un père accusateur, prépara l'auréole
Et l'éternelle gloire, en faisant égorger
Sa fille, au nom du Dieu qu'il espéroit venger !
Et Catherine encor, martyre virginale,
Qui, portant dans la foi sa noblesse royale,
Confondit, par l'éclat de ses hauts entretiens,
Et la philosophie, et les cultes païens :
Des filles d'Israël admirable patronne !
La science des saints à jamais la couronne.

Quoi ! le monde angélique et ses glorieux chants,
Pour la simplicité d'une fille des champs !
Et qui peut concevoir cette visite étrange
Et d'anges, et d'élus, présidés par l'Archange ?
Toi-même, fier mortel, qui vois briller aux cieux
Tant d'astres destinés à convaincre tes yeux !
Toi qui veux abaisser, sous un niveau superbe,
La majesté du cèdre à la hauteur de l'herbe ;
Toi dont le zèle, ardent pour cette égalité,
Souffre à peine les traits de la divinité,
Et jamais ceux des rois, jamais ceux du génie...
Comme si d'un seul chant se formoit l'harmonie !
Et vous, soyez ravis, cœurs humbles, dont la voix
Implore avec amour un Dieu mort sur la croix.
Plus est grand le prodige, et plus il est croyable !...
Allons à Bethléem, à la crèche, à l'étable,
Aux pasteurs ; et de là retournons aux autels
Où ce Dieu chaque jour se prodigue aux mortels ;
Et bientôt nous saurons écouter et comprendre
Tout ce que Jeanne d'Arc peut aussi nous apprendre.

L'Archange lui disoit : « Il est temps de parler,
« Jeanne ; et dès ce jour même il faut tout révéler.
« Dieu s'est ému des cris de la France plaintive.
« Sous les murs d'Orléans déjà l'Anglais arrive.
« Prophétisez d'abord ce soir à Domremy ;
« Il ne suffiroit plus de parler à demi.
« Des volontés d'en haut expliquez le mystère.
« Sans redouter les pleurs d'un père et d'une mère
« Et craignez moins encor la plainte et le courroux
« D'un amour jusqu'ici bien ignoré de vous ;
« Et quand il gémira, vous direz tout à l'heure :
« Souvent le ciel reçoit ce que la terre pleure..
« Jeanne, le terme approche, et tout va s'accomplir...

AL. GUILLEMIN.

(*Extrait de* JEANNE D'ARC, *poëme en douze chants*.)

TABLEAU DE GENRE.

Là-bas, à l'ombre des ramures
Où l'hirondelle fait son nid,
Là, voyez-vous, cueillant des mûres,
La moissonneuse au teint bruni ?

Se croyant seule, elle dénoue
Et répand ses cheveux dorés,
Qui voilent à demi sa joue
Sans cacher ses yeux azurés.

Avec les abeilles, près d'elle
Les rêves volent par essaim,
Et la vigilante hirondelle
En passant effleure son sein.

Cependant la voilà qui tresse
Sa blonde gerbe de cheveux,
Jetant au vent, qui la caresse,
Les plaintes d'un cœur amoureux ;

Et sa faucille sur l'épaule,
Elle rejoint le moissonneur
Qui rebat sa faux sous le saule.
Chantez amour ! chantez bonheur !

ARSÈNE HOUSSAYE.

Physionomie Parisienne.

Visite

EXPOSITION TRIENNALE D'ANVERS.

ETTE année, la vieille cité de Rubens rayonnait de joie et d'orgueil. Les chemins de fer terminés lui versaient de toutes parts des flots de touristes admirateurs. La présence de la reine Victoria avait amené le long de ses quais gigantesques une flotte splendide de yachts dorés et de noires frégates. Enfin, l'union de l'Escaut et du Rhin, par le chemin de fer belge-prussien, allait être, à notre départ, l'occasion de fêtes brillantes qui devaient clore dignement une saison dont le pays devra conserver la mémoire. Par bonheur pour la vanité nationale, l'exposition d'Anvers était aussi, cette année, la plus riche qui, dit-on, se fût rencontrée depuis que l'école flamande a accompli ce qu'elle nomme elle-même sa régénération.

L'inauguration de la statue de Rubens avait été le digne signal de l'ouverture du salon. Cette colossale statue est un beau morceau de marbre, où l'on cherche trop cette fierté castillane ou gasconne qui distinguait l'illustre peintre; mais royalement dressée sur une vaste place plantée d'arbres, entre la cathédrale qui renferme le chef-d'œuvre du maître (*la Descente de croix*) et l'église construite sur ses dessins et qui abrite son tombeau, elle règne avec noblesse sur les deux ou trois cents artistes qui peuplent la ville d'Anvers. La grande figure du *prince des peintres* excitera mieux encore les jeunes émulations. Déjà, nous sommes heureux de le reconnaître, la jeune école flamande, contrairement aux écoles d'Italie depuis si longtemps frappées d'impuissance, est en voie d'accomplir de véritables progrès; c'est ce qui nous rendra plus sévère dans nos critiques; il ne manque peut-être aux artistes belges que d'être mieux en défiance contre les élans d'une mesquine vanité provinciale.

L'art a subi, dans les Flandres, pendant ces quinze dernières années, un travail de transformation assez semblable à celui qui nous a tourmentés. De jeunes révoltés, prenant aussi le nom de romantiques, brisant tout à coup les liens étroits dont les garrottaient leurs maîtres formés par David, se mirent à marcher

isolément dans leur force et leur liberté. Alors ce fut le temps des génies créateurs, et chaque salon devint un déluge de toiles, toutes plus neuves, plus originales, plus baroques.... figurez-vous des Flamands romantiques! Cependant les académiques, au milieu de cette effervescence, restaient plus ou moins correctement brossés, mais dans le plus complet abandon. Des deux côtés, il fallut reconnaître le besoin de se rapprocher et de s'entendre. La mémoire de David fit les frais de la transaction; on l'anathématisa d'un commun accord, et l'on se retourna pieusement vers les grands ancêtres, les Rubens, les Van-Dick, les Jordaens, les Rembrandt, etc..., les seuls dont tout bon Flamand pût subir sans honte les lois et la supériorité.

Ce progrès en arrière, si l'on peut s'exprimer ainsi, est encore bien récent; mais déjà les artistes belges retrouvent peu à peu quelques-uns des secrets de leurs vieux maîtres, les merveilles de la couleur, par exemple. Aussi, en entrant cette année dans les salons de l'Académie, qui ne renfermaient pas moins de quatre cents toiles, nous avons dû nous défendre contre la séduction du premier coup d'œil. Les tableaux les plus médiocres avaient une certaine fraîcheur toujours agréable aux yeux du public. En peinture comme en musique, les Belges possèdent généralement la justesse des tons; ils disposent leurs plans et leurs groupes d'une manière satisfaisante; ils réussissent surtout à imiter curieusement les détails les plus vulgaires. Avec cela ils font assez bien une *chose peinte*, et ils l'appellent un tableau. Mais pourvu qu'ils soient proclamés coloristes, les Flamands vous feront bon marché du reste. A les entendre, la couleur est une maîtresse capricieuse et emportée qui n'est pas faite pour obéir conjugalement aux ordres du dessin; et puis, la peinture n'a qu'un but, l'imitation, et, sous ce prétexte, on laisse aux idéalistes allemands ou aux dessinateurs français la laborieuse recherche de la poésie et de la pensée. Du reste, à notre époque où l'art épique trouve si difficilement à se produire, où tout se divise et se fractionne comme dans le travail d'une manufacture, chacun se consacrant exclusivement à l'une des branches de l'art pour mieux y atteindre à une perfection marchande, les coloristes flamands, si facilement *bourgeois*, sont dans de bonnes conditions de vente. Dès que l'art s'élève à un certain degré, il n'est plus donné à tout le monde de le payer ou de le comprendre. Voilà donc pour l'ensemble et la critique générale des quatre cents toiles qui sont accusées par le livret. Le lecteur n'a pas à craindre de notre part l'ennui d'un examen par numéro; nous ne lui parlerons que des quelques œuvres qui là, comme ailleurs, eussent attiré principalement son attention, et nous en profiterons pour lui faire connaître ou lui rappeler plusieurs noms d'artistes dignes d'un plus grand théâtre.

Signalons d'abord un fait qui pour tous les pays est un bon exemple : le chef officiel de l'école en est aussi l'artiste le plus renommé; et M. Wappers, le directeur de l'Académie, est l'auteur de l'œuvre capitale du salon. *Pierre le Grand, à Saardam*, démontre aux jeunes Russes qui partagent ses études l'art de la construction des navires. Un vieux contremaître complète sur un modèle en bois la démonstration de Pierre; cette dernière figure est la plus ferme, la plus vraie et la plus expressive; elle est fort belle. On vante aussi beaucoup à Anvers la figure d'un jeune Russe qui suit la démonstration avec une attention si curieuse, qu'elle nous a paru outrée; ce ne sont plus des yeux attentifs, c'est plutôt le regard étonné et pénible que de beaux yeux d'émail donneraient à un visage de cire. Quant au tzar lui-même, il domine bien un groupe habilement disposé, mais qui manque un peu de relief. La critique s'est grandement inquiétée de savoir si le peintre a bien ou mal fait de donner à son empereur charpentier des habits de velours, au lieu de le vêtir comme un simple calfat; les uns ont invoqué l'inflexibilité démocratique de l'histoire; les autres ont fait un aristocratique appel aux convenances princières; bref, il en est résulté une sorte de question de parti qui là-bas est restée indécise. Il serait trop présomptueux de trancher si lestement un si grave débat; bornons-nous à dire que M. Wappers ayant mis sur la figure du tzar le véritable cachet de l'intelligence et du commandement, on peut lui pardonner de ne pas avoir mis de goudron sur son habit. Un plus grave reproche, c'est que les chairs de plusieurs visages sont dans un état indécis entre la bouffissure et la transparence. M. Wappers a pris, dit-on, parmi ses élèves les modèles de ses jeunes Russes.

M. de Keyser occupe dans l'école un rang presque égal à celui de M. Wappers. Il s'est signalé, cette année, par le nombre de ses toiles. Le choix de ses sujets est heureux et poétique : *Raphaël et la Fornarina, le Tasse lisant ses poésies à la princesse Éléonore*, une *Lecture chez Rubens, le Titien peignant sa célèbre Vénus*. Mais la *distinction* est toujours l'écueil du pinceau flamand. M. de Keyser a le goût et le sentiment de la beauté physique; cependant, son beau jeune homme amoureux n'est pas le *divin* Raphaël; il est vrai qu'il nous le montre en proie au funeste amour qui devait épuiser voluptueusement sa jeunesse et sa vie; mais jusqu'à ce qu'il soit mourant, jusqu'à ce qu'il soit mort, la flamme du génie ne peut être absente du regard de Raphaël. Quant à la *Fornarina*, M. de Keyser l'a faite belle, mais flétrie; et si le galbe est italien, on sent que la chair est flamande sous l'épiderme. *Le Tasse* mérite encore plus de blâme; il manque complétement de noblesse: c'est un troubadour comme un autre et un amoureux dont l'air est un peu trop sournois. Comme coloriste, M. de Keyser a moins de solidité que M. Wappers, mais il y a beaucoup d'harmonie dans le vague lumineux de ses tableaux. Ses chairs ont

beaucoup de morbidesse, elles sont vivantes; c'est le relief, c'est la hardiesse qui manquent. *La Lecture chez Rubens* est l'œuvre qui nous a le plus satisfait, quoiqu'on ait généralement décerné la palme au tableau du *Titien*. Nous le répétons, la timidité semble être le principal défaut de M. de Keyser. Son instinct le porte comme malgré lui vers la bonne école italienne, et l'on dirait qu'il s'obstine par patriotisme à conserver certains défauts. Ceci nous ferait croire que, comme la plupart des peintres ses compatriotes, M. de Keyser n'a pas assez voyagé.

Voici maintenant un artiste auquel nous aurons le plaisir d'adresser de francs éloges. Celui-là ne descend que des maîtres de second ordre, Gérard-Dow, Mieris, Metzu; mais il est peintre par instinct. M. Dyckmans était, il y a quinze ans, un pauvre enfant travaillant dans la boutique paternelle d'un pauvre vitrier de village. Pendant le siége de la citadelle d'Anvers, un fonctionnaire français, dont nous regrettons de ne pouvoir citer le nom, campé ou réfugié dans ce village, jeta un regard surpris sur quelques dessins crayonnés au hasard par le jeune ouvrier; il devina un artiste, et aussitôt que le calme fut rétabli dans la province, il s'empressa de faire admettre l'heureux enfant à l'Académie. Un ou deux ans après, Dyckmans remportait un premier prix. Quelques années plus tard, le brillant élève prenait lui-même rang parmi les professeurs. M. Dyckmans n'avait au salon que deux très-petites toiles : *la Jeune brodeuse* et *la Vieille couturière*. Au milieu de sa chambrette toute reluisante de propreté, parée de fleurs charmantes et de frais colifichets qui doivent être d'innocents cadeaux, la jeune fille travaille avec ardeur en faisant quelque doux rêve d'avenir. Un joli chien, emblème de fidélité, peuple cette fraîche et modeste solitude. Quant à la vieille femme, c'est une douce et bonne vieille dont la jeunesse a dû ressembler beaucoup à celle de sa jeune voisine. Son mobilier est comme elle d'une vieillesse propre, honnête et qui n'a rien de pénible. Un oiseau babillard, un vieux chat bien gras, bien soigné, bien lustré, sont désormais les seuls compagnons, les plus vifs objets des affections terrestres de la vieille, dont le long chapelet témoigne qu'elle n'a plus de vœux à former désormais que pour l'autre vie. Rien de plus simple, on le voit; mais la grâce, l'esprit, la nature sont si rares partout, et même en Belgique. Quant au faire, il est difficile d'être plus soigneux et plus vrai. Il y a des détails ravissants d'exécution; et la touche, quoique très-fine, n'en conserve pas moins assez de liberté. M. Dyckmans nous a semblé vouloir adopter la manière de Metzu.

Après Dyckmans, nous citerons immédiatement un Hollandais, M. Leys. La *Foire de village* est d'un coloris harmonieux et chaud. Il y a surtout une merveilleuse poussière à travers laquelle apparaît en perspective une église richement teintée d'ombre et de soleil; mais on voudrait voir plus agitée la masse des petits bonshommes par qui cette poussière est élevée. M. Leys, et tous ses confrères qui travaillent dans le même genre, auraient tous plus ou moins besoin de s'inspirer de cette prodigieuse kermesse que Rubens peignit pour donner une leçon de *verve* à Teniers.

La *Cuisine d'une hôtellerie*, de M. de Brackeléer, et le *Déménagement*, de M. de Ruyten, sont aussi d'agréables tableaux. L'*Intérieur de ville*, de ce dernier, est un de ces sujets dans lesquels les Flamands et les Hollandais ont l'habitude de réussir.

Deux marines de M. Francia, calmes, simples et vraies, rappellent heureusement les qualités de la bonne école hollandaise. Peut-être donnerons-nous la préférence à une *Vue de rivière*, d'un autre Hollandais, M. Walldorp. Nous mentionnerons honorablement les *Patineurs*, quoique rouges et lourds, de M. Schelfhout; et après un simple souvenir aux fruits délicieux de M. Van-Os, qui ne manquera pas de nous en montrer de pareils à Paris, nous prendrons congé des Hollandais et nous reviendrons aux peintres d'Anvers.

Car il nous reste à parler de ceux qui, trop jeunes encore pour avoir pu mériter le titre de maîtres, témoignent par la force de leurs essais que l'avenir de l'école est à eux.

Les épisodes héroïques et populaires semblent sourire au jeune pinceau de M. Slingeneyer, qui a bravement abordé, après tant d'autres, l'immortel suicide de notre vaisseau *le Vengeur*. Cet artiste n'a probablement jamais vu le naufrage de *la Méduse*, et, chose étrange, il semble s'être complétement inspiré du chef-d'œuvre de Géricault. M. Slingeneyer a grandement les défauts de l'inexpérience; la plus louable de ses qualités est, à nos yeux, sa hardiesse qui doit à son âge excuser son exagération. Mais qu'il étudie sans relâche l'anatomie et le dessin, qu'il s'efforce surtout d'éviter l'écueil de son école, le vulgaire et la lourdeur; pour cela, qu'il se dépayse, qu'il voyage; et s'il vient à Paris, s'il consacre de longues heures à la contemplation des richesses du Louvre, après y avoir appris qu'il faut savoir donner de la noblesse aux hommes de la condition la plus vulgaire, lorsque ces hommes sont dans l'accomplissement d'une sublime action, le hasard pourra le conduire à *l'Ambigu*, et lui montrer dans les mélodrames de ce théâtre des groupes vivants pareils à celui qu'il a si malheureusement fixé dans son tableau des trois Suisses.

Le dévouement célèbre du capitaine de la marine hollandaise, Claasens, a pareillement excité la verve juvénile de M. Dehay. Il y a du mouvement et une bonne composition dans ce tableau. La figure religieuse du blond et pâle Claasens exhortant pieusement son équipage à mourir plutôt que de se rendre, forme un touchant contraste avec l'acte terrible qui va bientôt s'accomplir. Ce fait lui-même n'est pas du reste assez clairement indiqué, et les visages des

matelots manquent ou d'expression ou d'une expression vraie. La couleur est de beaucoup la principale qualité de cette œuvre d'élève, dans laquelle nous regrettons un peu l'absence de cette fougue que nous croyons d'un bon augure.

M. Edouard Dujardin a peint, sur une fort grande échelle, la *Mort d'Abel*, en trois panneaux. Rubens affectionnait assez cette forme trilogique pour ses tableaux d'église. Nous avons remarqué, du reste, fort peu de sujets religieux au salon d'Anvers. Il est vrai que presque toutes les Églises flamandes ont été dotées par l'incroyable fécondité de Rubens. Félicitons M. Dujardin d'avoir produit deux belles figures, d'un assez bon dessin, dans le panneau latéral, représentant l'âme d'Abel conduite aux cieux par un ange.

Un élève de M. de Keyser, M. Verlat, n'a sans doute pas assez consulté son maître, qui lui eût certainement dit que *Pepin le Bref* ne pouvait être un géant. Le gladiateur que le jeune artiste a représenté est tout bonnement, et selon l'expression pittoresque que nous avons lue sur une affiche de théâtre à Bruxelles, un *Hercule du Septentrion*.

Maintenant, devons-nous omettre ou citer le nom d'un artiste, jeune encore, mais qui ne voudrait certes pas être classé parmi les élèves, et que nous ne pouvons consciencieusement placer parmi les maîtres. Il a réellement quelques-unes des qualités qui font le peintre éminent; mais... notre embarras s'augmente de cette singulière addition au titre d'un de ses tableaux : l'*Éducation de la Vierge, pour être mis en regard du même sujet traité par Rubens*. Est-ce modestie? est-ce vanité? Pour nous, qui avons vu la Vierge de M. Wiertz, nous serions bien heureux d'avoir pu contempler en même temps la Vierge de Rubens. M. Wiertz pense-t-il qu'il eût autant gagné que nous à ce rapprochement?

Terminons ici notre rapide revue. Une autre année, si, comme nous l'espérons, l'exposition flamande est plus riche encore, nous lui donnerons plus de temps et plus de soins. Il reste sans doute quelques noms estimables que nous avons oubliés ; mais qu'ils nous pardonnent en reconnaissant que nous nous sommes complétement abstenus de parler des ouvrages assez nombreux envoyés par des artistes français. Nous n'avions qu'un but : signaler les tendances générales et les progrès de la peinture flamande moderne.

Nous n'avons plus que quelques lignes à consacrer à la sculpture. En général, les Belges taillent assez heureusement une statue ; ils réussissent médiocrement dans un groupe, et moins encore dans un bas-relief. Ils drapent avec soin, quelquefois avec effet ; mais un anatomiste les rendrait bien malheureux, s'il les soumettait au scalpel de sa critique. Le grand écueil de la sculpture, l'animation, est, on le conçoit, presque infranchissable pour les Belges Nous ne citerons aujourd'hui qu'une grande statue en marbre représentant sainte Philomène, selon le livret. Comme cette sainte, Belge, dit-on, et récemment canonisée, ne nous est nullement connue, nous ne savons jusqu'à quel point l'auteur a dû s'inspirer de sa légende. Les draperies sont larges et bien flottantes, et le corsage épais et grêle à la fois n'en paraît que plus disgracieux. Cette statue est de M. Geefs, qui compte de nombreux succès en Belgique.

Mais la véritable sculpture nationale, c'est la sculpture en bois. Il se fait maintenant dans ce genre, si bien approprié aux grands édifices religieux, un travail vraiment prodigieux, qui devra placer le chœur de la cathédrale d'Anvers sur la même ligne de célébrité que ceux des églises les plus renommées de l'Espagne. C'est une véritable forêt de flèches, de clochetons, de médaillons, de pendentifs, de statuettes, qui peuplent richement la sévère nudité de cette cathédrale, gigantesque vaisseau de granit. Ces stalles, avancées déjà aux deux tiers après quelques années de travail, sont taillées sur les dessins de M. Durlet, par M. Geerts. Est-ce prévention ? est-ce le prestige de l'âge? Mais l'ornementation proprement dite est toujours bien supérieure dans les vieilles sculptures. Il y a peut-être plus de correction dans le travail moderne; mais qu'il y a bien plus de mouvement, de naïveté, et surtout de légèreté chez les anciens tailleurs de chêne! Je ne crois pas, du reste, qu'il s'exécute nulle part aujourd'hui un meilleur et un aussi grand travail de sculpture en bois. Il renferme surtout des statuettes charmantes. Une sorte d'uniformité au milieu de l'extrême multiplicité des détails, nous a paru être le principal défaut de l'ensemble. Nous en jugerons mieux une autre année, quand ce bel ouvrage sera plus près d'être terminé.

B. Tilleul.

LE MARI BRULÉ.

IV.

ADAME de Brière, un peu réconfortée par cette entrevue, dans laquelle, à son insu, elle avait puisé de la satisfaction et du courage, éprouva tout de suite les effets de cette merveilleuse inspiration. La raison lui revint; elle envisagea sa position avec sang-froid. Pourquoi n'annoncerait-elle pas publiquement l'arrivée de ce charlatan, de ce faux Brière, ses menaces; pourquoi ne chercherait-elle pas à l'effrayer lui-même en allant au-devant du danger.

Mille objections à cette démarche. D'abord la découverte forcée du secret de ce faux mariage, puis que le faussaire n'avait point d'autre arme ni d'autre titre. Bien plus, en admettant qu'il ne fît pas usage de ses droits, le monde, si méchant, si curieux de trouver des taches aux plus pures réputations, ne manquerait pas de se récrier sur la sécheresse de cette veuve larmoyante, dont le premier soin était de nier un mari qu'elle eût dû accueillir avec joie sous bénéfice d'inventaire. Urbine repoussa donc l'idée hardie, et recourut aux atermoiements. Elle écrivit à Mlle Sauverat dans sa terre d'Orbec, bien que trois lettres adressées là fussent restées sans réponse. Elle enjoignit à son majordome de ne pas quitter le château de Médan, et d'y claquemurer l'inconnu, s'il se présentait.

Oh! pourquoi Émilie ne se trouvait-elle pas là, cette confidente, qui avait partagé toutes les opinions d'Urbine sur le mariage, Émilie, qui sans doute vivait aussi en recluse, ignorant tout le mal qu'une négligence allait faire à sa pupille chérie.

Se confier à quelqu'un... à Duhautril... le niais bavard... à la Vernaye... un si jeune homme, amoureux d'ailleurs et qui profiterait... Affreuse position!

Le baron de Brière écrivit, à trois jours de là, une seconde lettre. Il était malade à Yvetot; il supplait sa femme de le venir voir; il avait commencé à répandre le bruit de son retour.-

Urbine fut frappée de vertige... On la voyait pleurer des jours entiers, courir éperdue dans ses appartements, commencer dix lettres et les effacer ou les déchirer. La Vernaye, qui faisait sa cour assidûment, après avoir fait sa rentrée officielle, ne comprenait rien et redevenait sombre. Parfois la porte lui était refusée.

Le désespoir s'empara de nouveau du pauvre chevalier. Il fit savoir à Terme que le messager promis ne s'était pas présenté. Les deux époux reverraient bientôt leur frère, qui voulait leur faire ses adieux avant le grand voyage. Ensuite il demanda une dernière entrevue à Urbine.

Cette fois il était décidé. Il expliqua nettement sa situation, sans prière, sans larmes, sans aigreur. Il avait reconnu que Mme de Brière avait d'autres soins, d'autres vues, d'autres chagrins; l'espérance, dont une étincelle avait réchauffé son cœur, venait de s'éteindre. Il se résignait et disait adieu.

Urbine, les yeux rouges, la poitrine haletante, se dressa effarée sur son sofa.

— Tout le monde m'abandonne donc! s'écria-t-elle avec une expression désolée; je n'ai plus que vous, monsieur de la Vernaye, ne me quittez pas, je vous en conjure! je vous en supplie!

— Eh! qu'avez-vous? répliqua-t-il, ému.

— J'ai... j'ai que je suis une femme au désespoir... une folle... Que me demandez-vous? Est-ce que je suis bonne à quelque chose?... Est-ce que je ne suis pas le plus misérable des êtres?...

— Vous m'effrayez!...

— Vous ne pouvez me comprendre... C'est vrai... Personne ne m'aime, personne ne me défend...

Et elle fondit en larmes, ensevelissant sa tête dans ses deux mains.

— Vous défendre! s'écria la Vernaye; quelqu'un vous a-t-il outragée, effrayée!... O madame, ma

vie vous appartient; dites un seul mot... Mais non, sans espoir; tenez, fussiez-vous séparée de moi par l'amour que vous auriez pour un autre... Urbine, je vous appartiens; disposez de moi... Faites-moi cette grâce.

Elle se précipita en bas du sofa, saisit les mains de la Vernaye et les appuya sur son cœur, qu'il sentait battre sous les dentelles froissées.

— Merci, dit-elle; que vos paroles me font de bien... chevalier... Ne me faites pas dire une parole de plus... car je suis faible et je me repentirais toute ma vie... Merci de votre générosité... Oui, j'aurai besoin de vous; je vous appellerai...

— Ah! je comprends... encore du retard... dit la Vernaye avec tristesse. Hélas! Urbine, je n'ai plus de patience, je l'ai perdue à souffrir.

— Chevalier! je vous jure que je mettrai avant peu votre amour à l'épreuve.

Votre amour! Jamais Urbine n'avait prononcé ce mot. Il résonna délicieusement aux oreilles du chevalier.

— J'attendrai donc, dit-il.

— Demain, oui, demain. Soyez ici à cette heure, et vous saurez mon secret... Vous êtes, je le vois, mon seul ami... A demain, chevalier...

La Vernaye s'en retourna sur des ailes, qui le balançaient mollement entre le ciel et la terre.

Urbine avait réfléchi. Elle ne se trouvait de ressources que dans un aveu franc; aveu qui la devait couvrir de honte, mais qui pouvait la sauver. Délivrée de ce péril, haïe, méprisée peut-être par la Vernaye, elle s'enfuirait, se cacherait dans un coin du monde. Perdre l'amour, l'estime du chevalier, c'était pourtant un énorme sacrifice... Mais le bruit, mais l'éclat .. Une femme consent à mourir de faim, à mourir d'amour; mais elle ne brave jamais l'opinion.

Soudain un cheval couvert d'écume entra dans la cour de l'hôtel; un homme en descendit, monta lestement les degrés... Urbine, toujours occupée de son fantôme, poussa un cri et s'évanouit.

Quand elle revint à elle, une lettre, d'une écriture connue, chérie, frappa ses regards. Fleurette, accoutumée depuis huit jours aux coups de théâtre, avait inondé sa maîtresse d'eau de Hongrie, et la voyant ressuscitée, était sortie.

— Émilie! s'écria la baronne, je suis sauvée!

Elle tremblait si fort en rompant le cachet, que ses yeux ne pouvaient se fixer sur les caractères tourbillonnants; enfin elle lut ces mots :

« J'arrive, ma tendre amie, après une absence de treize mois, et je trouve ton billet, et n'ai que du malheur à t'annoncer... Nous sommes perdues. Je viens de m'apercevoir qu'une de tes lettres, celle qui contient tout notre plan de mariage, d'embarcation, enfin tout le secret du baron de Brière, m'a été dérobée, avec un coffret où j'avais renfermé notre correspondance. Qui accuserai-je? je l'ignore. On m'apporte aussi une gazette dont je t'envoie l'extrait. Le faux baron y fait annoncer son retour avec détails. Vite j'ai fait acheter tous les numéros que j'ai pu; mais s'il recommençait!... En cas de procès, nous sommes déshonorées, et notre tête est menacée... car ce mariage peut être considéré comme un sacrilége. Notre seule ressource est donc de fléchir ou d'intimider le scélérat. Je vais aller à Yvetot, lui faire des propositions. Toi, cherche des soutiens, fais-toi des défenseurs. Ne te le dissimule pas, il te faut un protecteur qui te serve de son crédit, de son épée, et te serve discrètement. »

Urbine tressaillit.

« Dans la brillante position que tu occupes, cela doit t'être facile... Quant à moi, pauvre amie, heureusement j'ai pris l'avance... Je ne me pique pas d'une fermeté comme la tienne; j'ai reculé devant l'idée de vieillir seule... Je me suis mariée. »

— Grand Dieu! s'écria Urbine.

« Mais toi, tu possèdes une âme à l'épreuve, et prendras sans doute en pitié ma pusillanimité. Cependant, pour cette circonstance, choisis un protecteur, et fais vite, le temps presse... Amène cette personne à Yvetot, sans rien lui dire... Nous lui donnerons là nos instructions. Munis-toi d'une forte somme. On pourra, ainsi préparée, affronter l'ennemi : du fer, s'il résiste; de l'or, s'il capitule. Je logerai au *Prince de Galles*.

« Suis mon conseil, qui doit nous sauver, ou perds-nous toutes deux; j'attends, dévouée à toi jusqu'à la mort, ainsi que je l'ai juré à ta mère. Toujours ton Émilie Sauverat. »

Urbine baisa cette phrase avec des transports d'ivresse, et s'écria : — J'ai maintenant deux bons appuis! Elle trouva de la délicatesse dans l'affectation d'Émilie à oublier au bas de cette lettre le nom de son mari. — Toujours ton Émilie! répéta-t-elle, cela est charmant.

La nuit, cette sage conseillère, n'apporta au chevet d'Urbine que des bourdonnements vagues, et mille résolutions contraires au sein desquelles toutefois luisait un espoir, presque un bonheur.

La Vernaye, qui n'avait pas plus dormi que Mme de Brière, arriva un quart d'heure avant l'instant fixé pour la communication. Urbine, plus irrésolue, plus tremblante que jamais, l'attendait avec un frisson de fièvre.

— Monsieur, dit-elle, répétez-moi, je vous prie, ce que vous me disiez hier.

— Je vous aime? oh! toujours!

— Pas cela, interrompit Urbine en fermant les yeux; non, vos protestations de dévouement...

— Sont sincères; je l'ai juré.

— Il s'agira bientôt de ma vie, de la vôtre.... Songez-y.

La Vernaye fit un mouvement.

— Disposez de ma vie, ajouta-t-il avec angoisses, elle vous appartient; je vous la consacre; n'en par-

lons plus. Puisse le sacrifice que j'en ferai avec joie assurer le bonheur de la vôtre.

— Je serais bien ingrate, dit Urbine d'une voix émue, si tant de générosité me trouvait insensible ; mais mon amitié ne vaut pas la vôtre.

— Vous êtes donc menacée? reprit le chevalier timidement.

— D'un grand événement, oui, chevalier... mais vous l'avez deviné, n'est-ce pas, à ma pâleur, à mes larmes, au trouble affreux qui m'agite incessamment !

La Vernaye, dévoré d'inquiétude, osait à peine respirer.

— Est-ce que... pardonnez ma hardiesse... vous auriez quelque reproche à vous faire ?

— Oui, chevalier, dit Urbine, si bas qu'on l'entendit à peine... Oui, j'ai un tort bien grand à me reprocher.

La Vernaye pâlit, chancela et s'adossa demi-mort au fauteuil de la baronne.

Urbine devina le sujet de cette douleur ; elle fit un mouvement pour serrer la main du chevalier, pour lui expliquer le sens de cette parole terrible... Mais la honte l'arrêta ; peut-être aussi l'ardente curiosité qui dévore toutes les femmes, de savoir à quel point elles sont aimées.

La Vernaye essuya son front d'où ruisselait une froide sueur, et faisant un effort dont Urbine mesura toute la noblesse :

— J'ai dit que j'étais à vous, madame ; je ne m'en dédis point. Seulement je n'avais pas besoin de cet aiguillon cruel pour courir à la mort. Recevez de nouveau ma parole, et disposez de moi jusqu'au bout.

Urbine poussa un cri de joie, s'élança vers le jeune homme, et, transportée par son enthousiasme, elle l'étreignit dans ses bras... Puis, reculant épouvantée, elle alla cacher sous le coussin du sofa sa confusion et ses larmes.

Le chevalier demeura froid et silencieux, lui qu'un clin d'œil de cette maîtresse adorée eût caressé naguère comme une faveur dont on perd la raison.

— Excusez-moi, madame, dit-il, le coup a été rude. Maintenant je suis fort, je suis prêt. Que faites-vous de moi ?

Urbine essuyant ses larmes qu'il ne comprenait pas, lui dit avec un sourire qu'il ne comprit pas davantage :

— Nous allons monter en voiture et aller ensemble à Yvetot.

Elle eût pu dire à la Vernaye : Nous allons en Chine ; ou bien : Faites-moi reine de France, il n'en eût été ni plus ni moins. La volonté était brisée chez le pauvre amant ; il restait l'automate. L'automate offrit sa main, on descendit les degrés, on monta dans une chaise toute préparée. La Vernaye ne se donna pas la peine de réfléchir jusqu'à Pontoise.

Mais pendant la route, il avait recouvré tout juste assez de bon sens pour comprendre que les questions seraient de mauvais goût, et il se contenta de faire observer la beauté du ciel, où s'allumaient une à une les étoiles, le silence des champs, où s'enflammaient çà et là quelques vitres de chaumières.

Urbine eut froid ; la Vernaye jeta sur elle son manteau ; elle eut sommeil, et la Vernaye supporta pendant trois heures sur son épaule, sans oser faire un mouvement, la tête de la baronne, dont les cheveux refluaient en ondes veloutées jusqu'à ses joues, et l'enivraient de leurs parfums.

Urbine se réveilla aux portes de Pont-de-l'Arche. Avec la vie elle reprit la douleur. Sa rêverie importune continua le sommeil. La Vernaye n'en put tirer une parole.

Enfin, lorsqu'on fut en vue du bourg d'Yvetot, le chevalier, que ces soupirs, ces larmes, cette agonie de sa compagne mettaient au supplice, demanda d'un ton poli, mais ferme, quel était le dessein de Mme de Brière.

— Il est temps de parler, ajouta-t-il ; honorez-moi d'une entière confiance. Qu'allez-vous chercher à Yvetot ?

— Mon mari ! s'écria-t-elle avec un redoublement de sanglots et de honte.

Pour le coup, la Vernaye se trouva heureux d'être étayé de toutes parts dans la chaise. Il fût tombé infailliblement de sa hauteur. Le reste du voyage, qui ne dura pas une demi-heure après cette catastrophe, se passa pour lui dans un assoupissement fantastique peuplé de rêves sans suite, d'énigmes sans solution, de fantômes sans tête.

Mme de Brière descendit à l'hôtel du *Prince de Galles*, pria la Vernaye d'attendre un moment dans la voiture, et quelques minutes après elle serrait dans ses bras sa chère Émilie. Toutes deux confondaient leurs pleurs et leurs baisers.

— Eh bien ! dit Urbine la première.

— Eh bien ! *il* est ici.

— Ici ! juste ciel !... si près. Que veut-il ?...

— Il est inexorable.

Urbine, anéantie par la douleur, se laissa tomber sur un siége.

— Il ne nous reste que l'intimidation... As-tu amené quelqu'un qui puisse imposer ?

Urbine fit un signe affirmatif. On vit une anxiété profonde se peindre sur les traits d'Émilie ; elle courut même auprès de la fenêtre pour chercher à voir dans la rue. Justement la Vernaye, impatient, regardait par la portière. Émilie ferma le rideau précipitamment, poussa un cri de joie, et vint embrasser son amie.

— Allons, dit-elle, voici le moment venu. Du courage ; tu vas tenter un dernier effort sur l'imposteur qui est dans ce salon. Ton défenseur paraîtra ensuite, s'il est besoin.

— Jamais je ne pourrai, dit Urbine ; mes genoux se dérobent sous moi.

— Entrez, monsieur, dit Émilie à l'inconnu qui attendait ce signal, et qui parut aussitôt, en interrogeant du regard Émilie, qui lui fit un signe d'intelligence.

Urbine tenait les yeux fixés sur le parquet. Ses mains tremblaient, on eût dit que la vie avait abandonné ses joues d'une pâleur d'albâtre.

— Voici Mme de Brière qui vient réclamer elle-même les lettres que vous avez, continua Émilie ; les rendrez-vous?

— J'aurais pu me laisser toucher par des considérations importantes, dit l'inconnu d'un son de voix plein de douceur; mais je ne vois rien ici qui me détermine. La crainte d'un grand scandale, que j'eusse voulu épargner à madame, me saurait seule retenir... Au cas où Mme de Brière eût été... mariée en secondes noces, par exemple... dit-il en souriant.

Urbine, enhardie, leva les yeux, et vit un homme dont l'extérieur semblait démentir jusqu'au soupçon d'une trahison si noire. Elle allait répondre avec confiance, lorsque la Vernaye se précipita dans l'appartement, en s'écriant :

— Ah ! mon frère !... Ah ! ma sœur chérie !

Urbine recula, plus effrayée peut-être qu'à son entrée dans le salon. Tout se découvrit à ses yeux; son cœur se serra ; elle s'approcha d'Émilie.

— Tu m'as trahie ! dit-elle ; tu me fais violence ! C'est mal... Vous vous entendiez tous !

— Tais-toi ! répliqua Mme de Terme à voix basse, il ne sait rien.

— Je vous retrouve ici ! continua la Vernaye, et vous me voyez bien plus malheureux qu'à mon départ.

Et la violence de sa douleur l'emportant sur l'orgueil et la fermeté, le chevalier se livra au plus farouche désespoir.

— Je ne vous comprends pas, dit de Terme, jouant l'étonnement ; qu'est-il donc arrivé de nouveau ?

— Le hasard met sous vos yeux, interrompit le chevalier, la cause de tous mes chagrins, la cause de ma mort.

— Quoi ! votre femme vous rend déjà malheureux ?

— Ma femme ! s'écria la Vernaye, regardant tour à tour le baron qui riait, Emilie qui pleurait de joie, et Urbine qui cachait son visage dans ses mains.

— Sans doute, dit Émilie. Qu'est venue faire ici Urbine, ma nièce ?

— Chercher.... son.... mari, bégaya la Vernaye, hébété d'amour et de bonheur.

— Vous, la Vernaye, assurément, continua de Terme ; car ce n'est pas moi, je pense... et nous ne sommes que deux ici.

La Vernaye tomba éperdu aux pieds d'Urbine, et les baisa mille fois.

— M'avez-vous effrayé ! dit-il avec un reste d'inquiétude... mais... ce tort que vous aviez à vous reprocher...

Émilie interrogea Urbine d'un air d'effroi ; elle craignait que son amie, dans un paroxysme de terreur, n'eût avoué quelque chose de la vérité.

— Ce tort, s'écria Urbine aussi inquiète que sa tante, c'était... de vous avoir rendu si longtemps malheureux.

— Elle ne s'en tire pas mal pour une novice, dit de Terme bas à sa femme.

La Vernaye s'approcha d'Emilie.

— Je vous dois beaucoup, dit-il ; c'est vous qui avez décidé madame, vous l'aurez beaucoup priée, beaucoup tourmentée ; car elle ne m'aimait guère. Elle a paru bien souffrir, et peut-être n'agit-elle en ce moment que pour vous faire plaisir.

— Vous êtes un noble cœur, repartit Urbine, en tendant la main au chevalier ; j'ai d'abord subi certaines influences, je l'avoue ; mais à présent, fit-elle avec une joie indicible, je suis bien libre, et vrai, je ne suis influencée que par.... mon amour pour vous.

— Dis-moi donc, réfléchit plus tard Urbine en se promenant dans le parc avec Mme de Terme, sais-tu que tu jouais gros jeu avec ton rôle de protectrice, si le défenseur que tu m'as recommandé de choisir n'eût pas été la Vernaye ?

— Nous t'eussions rendue bien malheureuse, repartit Emilie en riant, et tu ne risquais rien, mauvaise tête. Sais-tu que M. de Terme, qui adore son frère, avait pris la chose tellement à cœur, qu'il ne parlait plus que de percer et de pourfendre. Ton défenseur eut été à plaindre, ma chère. D'ailleurs, mon honneur était engagé à ce que je te rendisse heureuse malgré toi-même ; tu sais que je l'ai promis à ma pauvre sœur.

Urbine serra doucement le bras de son amie sur son cœur.

— Je n'ai plus qu'une seule prière à t'adresser, dit-elle ; mais là sérieusement : ne *lui* dis jamais un mot de tout cela ; car je ne veux point rougir devant lui... Ce sont des secrets de femme...

— Que les hommes découvrent toujours, interrompit M. de Terme, qui les surprit dans leur promenade ; et je ne crois pas la Vernaye plus sot qu'un autre.

— Je voudrais cependant, répliqua Urbine confuse, attendre encore... Oui, attendons, et quelques jours après notre mariage, je lui raconterai moi-même que le baron de Brière était un mensonge.

— Chère petite sœur, dit de Terme en lui prenant la main, bonne petite nièce, ajouta-t-il en la baisant au front avec ce même sourire amical et railleur, limitez vos quelques jours à la veille du mariage, si vous tenez à ce que la Vernaye ne vous vole pas votre secret.

AUGUSTE MAQUET.

BUDGET

DES

RECETTES DES THÉATRES DE PARIS

DEPUIS CINQUANTE ANS.

Depuis qu'il y a des théâtres en France, leurs directeurs se sont plaints constamment d'être ruinés par la concurrence. Perpétuelle jalousie de métier, accaparement et abus de priviléges exclusifs, prohibitions et interdits judiciaires réclamés par le plus fort à la moindre tentative d'empiétement dans son domaine dramatique : tel est le résumé de l'histoire des spectacles parisiens, pendant toute la durée du siècle dernier. Que le parterre du Théâtre-Français, par exemple, applaudisse deux jours de suite un personnage auquel le comique de son rôle impose l'obligation de parodier une chaconne, voilà l'Opéra en feu, et demain il plaidera pour convaincre M. Jourdain, par raison démonstrative, qu'il ne peut apprendre à danser sans sa permission. Les bateleurs de la foire s'avisent-ils, pour récréer les badauds, de faire exécuter *le Festin de Pierre* par des acteurs en bois? la Thalie brevetée jette aussitôt les hauts cris, et il faudra que le parlement s'assemble pour décider cette grave question : à savoir de combien de fils doit être pourvue une marionnette pour porter ombrage à un Crispin en chair et en os.

Que Lesage et Piron, émus de pitié pour Polichi-

nelle, inventent les écriteaux parlants et les flons-flons de la parodie, tout le ban et l'arrière-ban musical s'insurgent : les procureurs aiguisent leurs plumes, les huissiers instrumentent, et la maréchaussée est mise en réquisition pour confisquer.... la batte d'Arlequin.

Quand les comédiens italiens furent admis à Paris, ce furent bien d'autres clameurs et d'autres malédictions. — C'est un crime de haute trahison ! s'écriaient la Comédie et l'Opéra : souffrir que l'on transforme nos tirades en lazzi, et nos grands airs en ponts-neufs ! nous livrer en risée à des bouffons masqués ! c'est l'arrêt de notre mort ! Et l'Opéra-Comique, au berceau, faisait chorus avec les persécuteurs, oublieux déjà du rôle de victime qu'il jouait la veille encore.

Il ne fallut rien moins que la révolution pour mettre un terme à ces éternelles récriminations. La Comédie fut déclarée indépendante ; et Dieu sait si elle usa de ses nouvelles franchises ! Alors Paris s'en donna à cœur joie. Sous le directoire et le consulat, chaque quartier, chaque rue, pour ainsi dire, eut son théâtre ; dans certaines maisons on en comptait à tous les étages. Ce fut le bon temps des costumiers et des perruquiers. Mais à mesure que se raffermissaient les idées de pouvoir et de hiérarchie, la république théâtrale vit reparaître les vieilles rivalités et les anciennes prétentions. Napoléon, obsédé par mille réclamations intéressées, et peut-être aussi pour le plaisir d'agir en maître absolu, appliqua lourdement son niveau réglementaire sur la gent comique comme sur tout le reste, et par suite du décret de 1807, deux cents théâtres anonymes et dix-sept théâtres publics furent supprimés du même coup.

A l'appui de cette mesure tant soit peu despotique on faisait valoir cette argumentation : la clientèle du théâtre est limitée. Si donc vous ouvrez dix salles de spectacle, où s'éparpille, en fractions insuffisantes, le même nombre de spectateurs qui aurait suffi à alimenter les recettes d'une demi-douzaine, non-seulement vous vouez à une ruine positive un certain nombre de directeurs, mais vous empêchez qu'aucun d'eux puisse réaliser un bénéfice raisonnable. Objection spécieuse, répétée depuis à satiété, et qu'on a même exagérée de nos jours jusqu'à prétendre que non-seulement la somme annuelle consacrée aux spectacles n'offrait pas de progression sensible, mais que le refroidissement du goût public pour les plaisirs de cette nature tendait plutôt à lui faire éprouver une diminution relative.

Pour démontrer le peu de valeur de ces assertions, nous avons dressé le budget des recettes des théâtres de Paris depuis un demi-siècle, tel que nous ont mis à même de l'établir les relevés officiels de la taxe des indigents prélevée sur ces recettes depuis l'année 1797 : et cette analyse de chiffres nous fournira en même temps plus d'une observation curieuse et plus d'un contraste piquant.

Dans l'espace de quarante-cinq ans, de 1797 à 1841, il est entré dans la caisse des théâtres et entrepreneurs de bals, concerts ou divertissements publics, la somme de 275 millions et demi, qui donne en moyenne générale 6,090,000 fr. par an.

Sur ce chiffre total, les théâtres de musique et les concerts peuvent revendiquer.	80,000,000 fr.
La tragédie et la comédie. . .	40,000,000
Le vaudeville et le mélodrame, chacun.	60,000,000
Les théâtres de dernier ordre, les fêtes et divertissements de tous genres.	50,000,000

Voici maintenant la part afférente à chacun de nos théâtres principaux.

TOTAL DE LA RECETTE EN QUARANTE-CINQ ANS.

Opéra.	54,122,000 fr.
Théâtre-Français.	28,780,000
Opéra-Comique.	28,204,000
Opéra-Italien, à dater de 1815.	11,992,000
Comédie-Italienne, théâtre Louvois et Odéon.	11,660,000
Variétés.	21,973,000
Vaudeville.	18,571,000
Ambigu.	14,420,000
Gaieté.	14,087,000
Porte-S-Martin, à dater de 1810	12,605,000
Cirque, à dater de 1807. . .	12,589,000

Mais ce relevé sommaire est loin de nous éclairer sur la progression des revenus de l'art dramatique et sur les fortunes diverses de chaque exploitation. D'autres résumés vont nous donner à cet égard des renseignements plus spéciaux.

Mettons d'abord hors de contestation l'accroissement important et continu des recettes théâtrales en décomposant par périodes le chiffre total de 275 millions et demi. Cette opération nous donnera

Pour moyenne annuelle :

De 1797 à 1806 (10 ans) . .	4,541,000 fr.
De 1807 à 1815 (9 ans) . .	5,107,000
De 1816 à 1850 (15 ans) . .	6,685,000
De 1851 à 1841 (11 ans) . .	7,651,000

Voilà une réponse catégorique aux pessimistes qui ont peur que la population parisienne ne devienne insensible aux émotions et aux jouissances de la scène. En déduisant même de la dernière période les années 1851 et 1852, où l'abaissement des recettes fut la conséquence d'événements politiques exceptionnels, la moyenne des neuf années comprises de 1833 à 1841 est en réalité de 8,680,000 fr., juste le double de la moyenne d'il y a quarante ans.

Ce dernier chiffre de 8,680,000 fr. est égal à celui de la consommation de l'eau-de-vie dans Paris, et atteint presque le quart de la somme employée par la capitale à l'achat du pain. Il équivaut à une dépense d'environ 24,000 fr. par jour.

Nous allons dresser à présent le tableau des recettes de chaque théâtre, en y joignant quelques observations essentielles, et nous tirerons ensuite les conséquences générales de ces calculs partiels et comparatifs.

Opéra. — Les recettes de l'Opéra sont restées pour ainsi dire stationnaires depuis l'époque du directoire jusqu'à la révolution de 1830. Leur moyenne, de 1797 à 1806, fut de . . 579,000 fr.
et de 1807 à 1832, de 663,600
chiffre inférieur aux recettes correspondantes du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique.

Durant ce laps de temps, la plus forte recette annuelle fut celle de 1822. . . . . 843,000 fr.

Ce fut l'année de la représention d'*Aladin, ou la Lampe merveilleuse*.

Et la plus faible celle de 1812. . 555,000 fr.

Mais les recettes de l'Opéra s'élèvent tout à coup de 690,000 fr. en 1832, à 1,105,000 fr. en 1833, pour se maintenir depuis à ce dernier taux qui donne en moyenne, de 1833 à 1841, le chiffre important de 1,231,500 fr.

Cette différence extraordinaire doit être attribuée à des causes diverses. D'abord l'Académie impériale de musique était, au commencement du siècle, exploitée avec les fonds et par les agents directs du gouvernement, qui n'avaient pas le même intérêt qu'une administration particulière à obtenir un excédant considérable des recettes sur les dépenses. En outre, il est incontestable que le public de l'Opéra n'est plus le même que celui d'autrefois. L'Opéra était anciennement le rendez-vous par excellence de la société la plus distinguée, à l'exclusion pour ainsi dire de la classe bourgeoise. Même sous l'empire, il eût été inconvenant de s'y présenter sans une mise recherchée ; car c'était bien moins le spectacle de la scène que celui de la salle dont l'attrait captivait sa clientèle. On y allait surtout pour être vu ; on y va maintenant pour voir et pour entendre. La violente secousse imprimée en 1830 aux conditions sociales introduisit à l'Opéra tout un nouveau monde qui n'était pas encore blasé sur les pompes et les harmonies de ce spectacle magique. Seulement, au lieu d'équipages armoriés, ce furent des carrosses numérotés qui vinrent assiéger son péristyle. La quantité remplaça la qualité. Ses premiers habitués revinrent cependant pour la plupart à leur distraction favorite ; mais sans pouvoir restituer aux soirées de l'Opéra, pas plus qu'à ses bals, ces traditions de bon ton et d'élégance qui s'en étaient éloignées peu à peu.

Aujourd'hui le parterre de la rue Lepelletier ressemble à tous les autres parterres. On y entre en bottes crottées, on s'y marche sur les épaules, et l'on s'y bouscule même à l'occasion d'une façon fort peu aristocratique. Mais tous les entrepreneurs de spectacles vous diront que la cohue seule fait les belles recettes, partant que nos critiques sont fort déplacées.

Mais l'importante variation signalée plus haut résulta surtout du changement radical dans le mode d'administration dû à une direction nouvelle, celle de M. Véron, qui, rompant tout à coup avec les errements du passé, fut aussi, il faut l'avouer, merveilleusement favorisé par les circonstances et le talent d'un compositeur célèbre. *Robert le Diable*, *Guillaume Tell* et *les Huguenots*, voilà la véritable source, encore productive, des trésors versés depuis dix ans dans la caisse de l'Opéra. Et il est permis de douter que la mode seule, à défaut de pareils succès, suffise dans l'avenir à maintenir notre premier théâtre au même niveau de prospérité.

Théatre-Français. — Au milieu des vicissitudes politiques et littéraires qui ont agité et modifié, depuis quarante ans, le goût et l'esprit publics, le Théâtre-Français n'en a pas moins gardé presque constamment la prééminence sur tous ses rivaux, l'Opéra mis à part bien entendu. Durant le premier quart de cette période, de 1797 à 1806, la recette annuelle moyenne est de 485,000 fr. Alors l'argent était encore fort rare, le prix des places égal à celui d'aujourd'hui, et la réunion des brillants talents des Molé, des Fleury, des Talma, des Dugazon, des Contat, des Raucourt, etc., ne pouvait compenser l'extrême faiblesse de la plupart des pièces représentées. Mais bientôt les développements de la prospérité nationale, l'élan général donné aux beaux-arts dans la voie des traditions grecques et romaines, la protection spéciale de l'empereur et les encouragements dont il honora les gens de lettres, tout concourut à déterminer, en faveur du Théatre-Français, une vogue qui devait survivre à nos revers militaires, aux commotions politiques de la restauration, et ne s'arrêter que devant les innovations romantiques.

Nous sommes loin, toutefois, d'attribuer à la seule réaction littéraire l'abaissement des recettes du Théâtre-Français à cette époque. Nous venons de parler de la protection constante dont il fut l'objet de la part de Napoléon. Un mot suffira pour le caractériser. Bonaparte, n'étant encore que premier consul, avait pour 15,000 fr. de loges aux Français. Mais il ne se bornait pas à prêcher d'exemple. Il ne tarda pas à imposer à tous les grands dignitaires de l'État l'obligation de l'imiter chacun en proportion de ses revenus ; et cette impulsion généreuse portait encore ses fruits sous les premières années de la restauration. Mais peu à peu les fonctionnaires publics abandonnèrent, comme trop onéreuse, la coutume des abonnements annuels, et bientôt ils en vinrent à trouver tout simple d'user des entrées et des billets

gratuits que leur influence administrative ou leurs relations littéraires mettaient si facilement à leur disposition. Nous regrettons d'avoir à dire qu'aujourd'hui cet abus des entrées gratuites a dépassé toutes les bornes, et l'on ne saurait nier que c'est là une des causes les plus directes des funestes déficits qui viennent si souvent compromettre nos directions théâtrales.

Pour revenir à la croisade suscitée contre le drame classique par de redoutables adversaires, il est certain que la Comédie-Française, en pactisant plus tard avec l'ennemi, ne recueillit de cette alliance tardive que beaucoup d'embarras et peu de profit, comme il est facile d'en juger par la comparaison des chiffres suivants.

Recette moyenne de 1807 à 1824 (18 ans), 796,000 fr.
De 1825 à 1837 (13 ans), 528,000
268,000 fr. de différence!

Les chiffres les plus riches sont ceux de l'année 1810, signalée par le mariage de l'empereur. . . . . 865,000 fr.
et de 1822. 869,000
On jouait alors *Sylla*.

Cette brillante recette ne fut dépassée qu'une fois, en 1814.

Bien loin que l'invasion des armées étrangères, qui appauvrit tant de branches du revenu public, ait exercé, comme on pourrait le croire, une influence fâcheuse sur les recettes des théâtres, l'année 1814 fut pour la plupart d'entre eux ce que la comète de 1811 fut pour les vignobles, le sinistre signal d'une prospérité inattendue. La Comédie-Française recueillit, pour sa part, 955,000 fr., et les Variétés 685,000 fr. L'on eût dit que c'était pour venir entendre nos tragédies et nos vaudevilles que la coalition avait mis l'Europe en combustion, et feu Brazier racontait que le 31 mars, jour de la capitulation de Paris, le premier renseignement que réclamèrent de lui, à la barrière Saint-Martin, des officiers kalmouks, qui n'auraient pas su demander à boire en français, ce fut l'adresse du théâtre de Brunet, et de celui de M. Talma.

Il était évident que la mort de ce grand artiste devait porter un coup fatal aux intérêts de la société dont son immense talent avait accaparé toute la gloire. Toutefois, il est permis de penser que si la compagnie eût été mieux inspirée, elle aurait senti la nécessité de suppléer l'absence d'un membre aussi essentiel par l'harmonie de son ensemble et un soin parfait de tous les détails, et que l'argent dépensé par elle à encourager par des primes ruineuses l'esprit mercantile de quelques auteurs et leurs travaux à la grosse, elle l'aurait employé plus utilement en cherchant à s'approprier plus d'un talent original voué, par le fait de son indifférence, à rester l'interprète d'œuvres médiocres et vulgaires; tandis qu'il est hors de doute que des artistes faits pour conquérir dans son sein leur droit de bourgeoisie en furent plus d'une fois écartés à force d'intrigues et de jalouses cabales.

Qu'a-t-il fallu pour réveiller, en effet, tout à coup la sympathie du public en faveur du Théâtre-Français? L'admission, pour ainsi dire fortuite, et parce que l'emploi vacant n'avait pas de titulaire intéressée à en défendre l'accès, d'une enfant sans protecteur et sans précédents, mais douée de facultés éminentes, et qui soudain a rappelé, par le seul attrait d'une exécution consciencieuse, au pied des statues classiques la foule qui, la veille, s'en détournait avec dédain. Mais si la vocation de Mlle Rachel avait dirigé ses prétentions sur l'un des premiers emplois comiques, il est plus que probable qu'en dépit de tout son talent, elle aurait été évincée et porterait aujourd'hui le tablier des Marton ou la fontange des Célimène sur les planches de quelque scène départementale.

Les recettes du Théâtre-Français n'en ont pas moins remonté, de 1838 à 1841, au chiffre de 685,000 fr. par an, et la progression ascendante continue.

Opéra-Comique. — Le théâtre de l'Opéra-Comique a suivi à peu près la même fortune que la Comédie-Française, comme on en peut juger par le relevé de ses recettes moyennes durant les trois périodes suivantes :

De 1797 à 1806 (10 ans). . . 472,000 fr.
De 1807 à 1826 (20 ans). . . 756,000
De 1827 à 1841 (15 ans). . . 558,000

On voit que les profits annuels du second théâtre lyrique, au temps de sa plus grande prospérité, quoique inférieurs à ceux du Théâtre-Français, dépassaient d'une centaine de mille francs les recettes du grand Opéra. Mais quand de fâcheuses dissensions intestines vinrent arracher les sociétaires à la préoccupation de leur art et entraver la marche de l'administration, le déficit ne se fit pas attendre, et le théâtre de l'Opéra-Comique, livré à des directions transitoires et incapables, fut longtemps à reconquérir la vogue dont il avait joui. Mais il y est parvenu, et nous l'en félicitons sincèrement.

Les plus belles recettes de l'Opéra Comique furent les suivantes :

1810 — 950,000 fr.	1825 — 900,000 fr.
1814 — 914,000	1826 — 951,000

Ces deux derniers chiffres sont le résultat de l'immense succès de *la Dame blanche*.

La plus minime recette a été celle
de 1834. . . . . 459,000 fr.

Opéra-Italien. — Depuis son rétablissement en 1815, ce théâtre a vu s'accroître démesurément le chiffre de ses recettes. Ni la forte augmentation de ses prix d'entrée et d'abonnement, ni la brillante concurrence de l'Opéra français, ni les ressources bornées de son répertoire, n'ont attiédi la faveur

dont le témoignage officiel et palpable se résume dans les chiffres suivants.

RECETTE ANNUELLE MOYENNE.

De 1815 à 1819 (5 ans). . .	184,000 fr.
De 1820 à 1833 (14 ans). . .	413,000
De 1834 à 1841 (8 ans). . .	661,000

Si l'on considère que ce théâtre ne joue que de deux jours l'un, et pendant six mois de l'année seulement, on comprendra qu'en réalité c'est lui qui doit figurer au premier rang par l'importance de ses recettes et surtout par celle de ses bénéfices, tous ses frais se réduisant pour ainsi dire aux appointements de ses pensionnaires. A l'époque de la dernière session, ses administrateurs publièrent néanmoins une note abondant en documents spécieux, pour prouver aux chambres que le rejet de la subvention de 60,000 fr., réclamée par le ministre de l'intérieur à leur profit, serait l'arrêt de leur ruine immédiate et inévitable. La subvention fut pourtant rayée du budget, et, nonobstant cet échec, nous croyons que le théâtre Italien, non-seulement survivra à son arrêt de mort, mais fournira même un honnête boni à ses scrupuleux curateurs.

Nous n'établirons pas de calculs comparatifs relativement au théâtre de l'Odéon. Ce théâtre a subi tant de vicissitudes, que le contraste des chiffres ne prouverait rien à son égard. Par sa position topographique, la salle de l'Odéon est une entreprise vraiment exceptionnelle dont les chances de succès et de durée sont fort difficiles à déterminer. On l'a déjà dit, et rien n'est plus juste que cette comparaison, c'est un grand théâtre de province à Paris. La jeunesse des écoles représente pour lui la clientèle de la garnison, et tout le reste de ses revenus dépend du caprice des Parisiens de la rive droite.

L'activité de la direction actuelle mérite de sérieux encouragements, et l'on peut espérer que la subvention dont elle jouit à présent l'aidera à surmonter les obstacles contre lesquels ont échoué l'un après l'autre tous ses prédécesseurs.

Il nous reste à présenter le bilan des recettes des théâtres secondaires, et les remarques que nous fourniront ces nouveaux calculs viendront confirmer une conclusion que font déjà pressentir celles que nous venons d'exprimer, à savoir que le goût du théâtre, loin de s'affaiblir, fait chaque jour de nouveaux progrès; qu'on a tort d'attribuer aussi rigoureusement qu'on le fait au trop grand nombre des théâtres les sinistres financiers de tel ou tel d'entre eux; mais que leur succès ou leur dénûment dépendent presque exclusivement de l'administration qui les dirige, indépendamment des prix des places, du genre qu'ils exploitent et même de la concurrence d'une rivalité directe.

HENRY EGMONT.

L'ÉMOTION DE BARBEROUSSE [1].

Dans un vieux cloître d'Allemagne,
Le vieux Barberousse est assis,
Pâle et froid comme la montagne,
Au front neigeux, aux flancs noircis.
Ses sourcils voilent sa paupière,
Et sa barbe a troué la pierre,
Depuis que, par enchantement,
Spectre vivant, ombre palpable,
Il attend, absous ou coupable,
Le jour du dernier jugement.

Bien des prélats avec leur suite,
Bien des rois en grand appareil,
A ce front qui toujours médite

(1) Cette pièce de vers doit servir de préface à un recueil inédit.

Sont venus demander conseil,
Des guerriers sonnant dans leurs armes,
Des impératrices en larmes,
Ont mis à ses pieds leurs douleurs:
Il s'est tu ; sous les voûtes saintes,
L'écho seul répondait aux plaintes,
Et le pavé buvait les pleurs.

Ni les sanglots de la patrie,
Ni la fanfare du vainqueur,
De sa profonde rêverie
N'ont pu distraire ce grand cœur.
Il a vu, sans même en sourire,
Le globe du très-saint empire
Tomber vermoulu de ses mains,
Et l'histoire du monastère
Dit que, seul, un pauvre trouvère,
Emut ce grand roi des Romains.

Que n'ose un poëte ? Le traître,
Lui-même, s'était accusé
D'aimer la fille de son maître.
Un duc non médiatisé !
Le monarque était d'humeur douce :
— Qu'il fasse pleurer Barberousse,
Dit-il, et je m'attendrirai ;
Si sa muse vaut qu'on la prise,
Il lui devra la main d'Orphise.
Le poëte dit : — J'essayerai.

Aussitôt, pour la sérénade,
Le cloître s'ouvre à deux battants,
Et la cour au sourire fade
Entoure les deux combattants.
L'un sent pâlir sous la verveine
Son front où, de la jeune reine,
Tombent les regards méprisants;
L'autre, sphinx immobile et blême,
Semble écrasé sous le problème
Qu'il porte depuis trois cents ans.

Mais le poëte se rassure,
Et, sur son cœur mieux affermi,
Presse, pour fermer sa blessure,
Son vieux luth, son unique ami ;
Il chante, et les barons stupides
Sentent, sous leurs crânes arides,
Bouillir des restes de cerveaux;
Et vous eussiez vu des landgraves,
Aux nez busqués, aux fronts concaves,
Souffler comme de vieux chevaux.

— Or çà, disait un grand critique,
L'enfant s'y prend tout de travers :
Pour charmer ce paralytique,
Que ne lui lisait-il nos vers ?
S'il n'admet, vague parabole,
Aucun système, aucune école,
Éteignons-le sous nos arrrêts.
Réduit à sa force intrinsèque,
Pour lui point de bibliothèque,
Ni de bons sur les fonds secrets !

Qu'en vain il rime et s'évertue,
Sans être jamais remarqué !
En butte au silence qui tue,
Qu'il ne soit pas même attaqué !
Dans le boudoir de la Lorette
Qu'il cherche en vain sa statuette !
De Susse et d'Aubert ignoré,
Pour lui point d'auguste suffrage,
De tabatière à mettre en gage,
Ni de portecrayon doré.

Mais où s'abaisse ma critique,
Le dédain seul est de saison ;
De ce poëte famélique
La cour va nous faire raison.
A ce prince, il parle nature,
A ce héros : retraite obscure,
A cet aveugle : ciel et jour,
A ce vieillard : jeunesse ardente ;
Et maintenant c'est vous qu'il chante,
Angoisses du premier amour.

Ainsi parlait cet honnête homme,
Et le poëte allait chantant,
Quand du vieil empereur de Rome
Se gonfla le sein palpitant.
De ses yeux deux larmes jaillirent,
Et les moines les recueillirent.
Depuis les larmes ont tari,
Mais on montre encor la fiole.
Le duc ne tint pas sa parole,
Mais la duchesse avait souri.

Bourgeois de France et d'Allemagne,
Ducs médiatisés ou non,
Marchands d'habits et grands d'Espagne,
Et vous, poëtes en renom,
Public glacé, vieux Barberousse,
Si ma voix t'arrive humble et douce,
Ne feins pas d'essuyer tes yeux ;
Quand je chante, point de méprise :
C'est moins pour toi que pour Orphise ;
Maintenant pleure si tu veux.

Le marquis DE BELLOY.

LA SENTINELLE.

Autour de moi tout est sans bruit,
Le calme règne dans la nuit.
Et je songe à ma fiancée,
Dont m'a séparé le destin,
Elle brille dans m'a pensée.
Comme l'éclat d'un feu lointain.

Quand je rejoignis mon drapeau,
De fleurs elle orna mon chapeau.
Que d'amertume dans ses plaintes,
A l'heure où j'ai dû la quitter !
Comme, en nos dernières étreintes,
J'ai senti son cœur palpiter !

Son image, errant sous mes yeux,
Me rend intrépide et joyeux.
La bise a dépouillé le chêne,
Je vois la neige tournoyer :
Mais en vain l'hiver se déchaîne.
J'ai dans l'âme un ardent foyer

Sans doute, avant de sommeiller,
Ce soir, tu vas t'agenouiller ;
Ta voix, aux anges familière,
Montera vers le Tout-Puissant ;
Dans ton oraison journalière,
Souviens-toi du soldat absent

Tu le crois peut-être en danger
Mais Dieu daigne le protéger.
En vain un ennemi perfide
Nous entoure en nous surveillant,
Les anges couvrent d'une égide
Le soldat fidèle et vaillant

Mais j'entends, pour me relever,
La ronde de nuit arriver.
Au revoir ; dans ta chambre close,
Dors sans encombre et sans émoi ;
Et pendant que ton corps repose,
Puisse ton âme aller vers moi.

Traduit de l'allemand

PENSÉE D'AMOUR.

Comme la fleur brisée
Implore la rosée ;
Comme l'âme épuisée
Implore le sommeil ;
Comme le luth souhaite
Les larmes du poëte,
Ou comme l'alouette
Invoque le soleil ;

Ainsi je te désire,
Vierge ! Ainsi je soupire
Après ton doux sourire
Et ton regard touchant :
Soit que le jour se lève
Ou que son cours s'achève,
A toi mon premier rêve,
A toi mon dernier chant !

Quand je te vois j'oublie
Le monde et sa folie,
Je me réconcilie
Avec l'humaine loi ;
Quand je t'entends, j'espère
Un avenir prospère,
Et Dieu me semble un père
Qui veille aussi sur moi.

LOUIS DELATRE

Physionomie Parisienne.

Soupçon.

SIR THOMAS LAWRENCE.

La mort de sir Joshua Reynolds, en 1792, la présidence de l'Académie royale échut naturellement à Benjamin West, par les suffrages de ses collègues. Une autre place fort enviée, celle de premier peintre du roi, était aussi vacante. Trois peintres de portraits déjà célèbres, Opie, Romney et Hoppner, se disputaient cette partie de l'héritage de Reynolds. Le dernier paraissait avoir le plus de chances, car il y était porté par l'opinion publique et par l'appui déclaré du prince de Galles. Mais le roi n'eut aucun égard à ces puissantes recommandations, et choisit pour succéder à Reynolds un jeune peintre qui commençait à peine à se faire connaître et auquel personne ne songeait : c'était Lawrence, qui n'avait pas encore atteint sa vingt-troisième année.

Thomas Lawrence, né à Bristol le 9 mai 1769, était le plus jeune des seize enfants, morts presque tous en bas âge, d'un aubergiste qui avait été successivement attorney, poëte, comédien, receveur de l'accise, fermier, sans avoir jamais pu se rendre la fortune favorable ni se fixer en aucun lieu. Sa première enfance se passa dans le bourg de Devizes, où son père tenait l'auberge de *l'Ours noir*. Dès l'âge de cinq ans, Lawrence passait pour un petit prodige. Avant d'avoir appris à lire, il avait retenu par cœur des tirades de Milton et de Shakspere, et il les récitait sans se faire trop prier, debout sur une table. Lawrence conserva jusqu'à la fin de ses jours cette mémoire, et il se servait avec adresse dans la conversation de ce léger bagage de citations et de réminiscences des poëtes classiques de l'Angleterre qui composait toute son instruction littéraire, car, comme on va le voir, son éducation dut être fort négligée. Ses faibles mains pouvaient à peine tenir un crayon, qu'il s'en servait déjà pour retracer la figure des personnes qui consentaient à poser devant lui. « Messieurs, disait le père à ses hôtes étonnés, voilà mon fils; voulez-vous qu'il vous récite des vers ou qu'il fasse votre portrait. » Un jour, on le conduisit dans un château du voisinage qui renfermait une galerie de tableaux, et tandis qu'on le croyait égaré dans le dédale des appartements, on le trouva en contemplation devant un Rubens : « Jamais, disait-il en pleurant, jamais je n'arriverai à peindre ainsi. » Il avait alors neuf ans. De retour

chez son père, il essaya de reproduire les sujets des tableaux qui l'avaient frappé, et il esquissa quelques compositions empruntées à l'histoire biblique, très-médiocres sans doute, mais auxquelles l'âge du jeune artiste et sa future célébrité ont donné un grand prix; c'étaient le Christ abordant saint Pierre après la renonciation, Ruben demandant à Jacob que Joseph accompagne ses frères, Aman et Mardochée, etc.

Cependant, le père de Lawrence n'était pas plus heureux à Devizes qu'il ne l'avait été à Bristol et dans les autres lieux où il avait traîné son existence inquiète et désordonnée. Forcé de quitter son auberge, il résolut de tirer parti des talents précoces de son fils, qui avait à peine atteint sa dixième année. A Oxford, le jeune artiste eut un grand succès. Le bas prix, la rapidité avec laquelle Lawrence esquissait, attirèrent la foule; la curiosité amena les gens les plus considérables de la ville: professeurs, riches bourgeois, jeunes seigneurs, évêques et nobles dames, tous vinrent poser devant le petit prodige. Encouragé par cette affluence, le père augmenta le prix des portraits, et de douze francs le porta par degrés jusqu'à plus de soixante; dans peu de mois, le crayon de son fils l'avait rendu plus riche qu'il n'avait jamais été.

Les mêmes succès le suivirent à Bath, et comme c'est le propre de l'esprit de l'homme de ne savoir jamais se tenir dans de justes bornes, dans la louange comme dans le blâme, à la bienveillance qui avait d'abord accueilli Lawrence succédèrent l'admiration et bientôt l'enthousiasme le plus vif. Mais tandis que les éloges exagérés qu'on lui prodiguait sans raison excitaient sa vanité naturelle déjà trop éveillée, notre jeune artiste commençait à entrevoir les difficultés de l'art du dessin et de la peinture. Un peintre aujourd'hui fort oublié, mais qui jouissait alors de quelque réputation, Hoare, l'avait pris en amitié et lui donnait des leçons qui lui firent faire d'énormes progrès. On remarque dans la plupart des productions de cette première période de la vie de Lawrence que l'on a conservées, les qualités qui ont fait plus tard sa réputation, de la grâce, de la légèreté et surtout beaucoup d'adresse.

Lawrence aimait à conter comment, tandis qu'il était à Bath, il avait failli se faire comédien. Un jour Garrick, dans une de ses tournées dramatiques, s'était arrêté à l'auberge de *l'Ours noir*. Il eut à subir les tirades poétiques de Lawrence; des dessins lui furent montrés. La beauté de l'enfant, tant de dispositions pour les arts dans un âge si tendre, touchèrent le vieux comédien qui, prenant Lawrence sur ses genoux, lui dit en l'embrassant: « Que veux-tu être, comédien ou peintre? » Ce mot revint à l'esprit de Lawrence, au milieu de ses succès et de ses études de peinture, et comme il ne doutait de rien, il se persuada aisément qu'il était destiné à être tout à la fois grand comédien et grand peintre; et il n'eut pas de repos qu'il n'eût abordé la scène tragique. Heureusement, son père avait éprouvé tout ce qu'il y a de misères dans la destinée d'un mauvais acteur, et, guidé par l'expérience autant que par son intérêt, car Lawrence, depuis plusieurs années, subvenait aux besoins de sa famille, il s'entendit avec un acteur de ses amis, et Lawrence fut convaincu par une épreuve arrangée à cet effet, qu'il devait renoncer à monter sur la scène. « En vérité, c'est dommage, s'écria-t-il; car le théâtre m'aurait donné bien plus tôt que la peinture des ressources pour ma famille. » Ce mot, bien honorable pour le cœur de Lawrence, a été conservé par l'acteur Bernard, qui avait prêté son appui au père de l'ambitieux artiste dans cette comédie à laquelle l'Angleterre a dû un de ses plus grands artistes.

Au milieu de cette existence facile et agréable, Lawrence comprit que son enfance avait été presque toute dans ses succès, et qu'il ne pouvait se passer de leçons et d'études plus sérieuses que celles qu'il faisait dans l'atelier de Hoare. Il vint à Londres, en 1787: il entrait dans sa dix-huitième année, et il n'y avait pas plus d'un an qu'il avait commencé à peindre à l'huile. Ses premières impressions à Londres furent pénibles. Il se trouva seul avec son père, dans une ville immense, sans appui, sans patron influent, car la réputation qu'il s'était faite à Oxford et à Bath n'était pas parvenue jusqu'à Londres. Il fit de ses portraits une exposition publique; elle fut à peine remarquée de quelques curieux. Loin de se décourager, Lawrence se mit avec ardeur à étudier les tableaux des maîtres et à suivre les leçons de l'Académie royale. Ses progrès furent rapides. D'abord il copia le style de Rembrandt, puis celui de Reynolds; il imita ensuite Titien et peignit d'après sa manière une étude de huit pieds de haut représentant un *Portement de croix*, qu'il eut le bon esprit de ne pas montrer et d'effacer. Mais il prit sa revanche en peignant son propre portrait, qui fut fort admiré par le petit nombre de ses amis. Lawrence, avons-nous dit, avait naturellement une vanité excessive. Aussi, après ce succès, écrivait-il à sa mère: « A part toute vanité et toute prévention, il est évident pour moi que quelles qu'aient été les études de M. Hoare, mes peintures sont meilleures qu'aucune de celles que j'ai vues de lui; et, ce qu'à coup sûr je ne dirais pas à autre qu'à ma famille, j'ajouterai que, sir Joshua excepté, il n'est pas un peintre à Londres avec qui je ne misse en jeu ma réputation, en fait de peinture de portrait. » A côté de Reynolds, il y avait pourtant Opie, Romney, Hoppner, qui peignaient aussi le portrait, et dont Lawrence ne devait pas tarder à tenir compte, sans parler de West, de Gainsborough, de Barry et de plusieurs autres artistes nullement méprisables. Néanmoins, malgré son outrecuidance, le mot de Lawrence était juste, et il devait être, en effet, l'unique successeur et rival de Reynolds.

Le premier ouvrage qui fonda la réputation de

Lawrence à Londres fut le portrait en pied de la célèbre miss Farren. Il est vrai que c'est un de ses meilleurs tableaux. Il avait réussi à transporter sur la toile, avec un art jusqu'alors inconnu dans l'école anglaise, une partie de la beauté merveilleuse de cette actrice, qui, après avoir été l'idole du public, devint pairesse du royaume-uni et comtesse de Derby. Le portrait de la reine et celui de la princesse Amélie achevèrent de lui assurer la faveur du grand monde. Le roi Georges III se déclara son patron. Il porta la bienveillance jusqu'à vouloir lui ouvrir les portes de l'Académie royale; mais le règlement auquel il avait donné sa sanction exigeait que le candidat eût vingt-quatre ans, et Lawrence n'en avait que vingt et un. Reynolds et West tentèrent vainement de vaincre la résistance de la majorité des membres jaloux du maintien des formes établies. Cependant un an après, au mois de novembre 1791, Lawrence, par une distinction flatteuse et jusque-là sans exemple, fut admis en qualité de membre honoraire.

On a vu que le roi l'avait préféré aux peintres de portraits les plus en renom, pour succéder à Reynolds dans la place de son premier peintre. C'est alors que commença réellement la brillante carrière de Lawrence. Une si grande faveur ne pouvait manquer de soulever contre lui la jalousie de ses confrères et donner un nouvel aliment aux critiques blessantes qui déjà ne lui avaient pas fait défaut. Tandis que la foule de ses admirateurs rappelait avec complaisance ses premiers débuts et le comparait aux plus grands maîtres, les traits de la satire atteignaient au cœur le trop sensible Lawrence. Comme les haines de parti se mêlent en Angleterre à toutes les questions, Lawrence, favori du souverain et rival heureux d'Hoppner, que patronait le prince de Galles, fut en butte aux traits de l'ardente et brillante cour de Carlton-House, et partant des whigs. Les critiques avaient d'ailleurs beau jeu. C'est avec raison qu'on reprochait à Lawrence de manquer de naturel et de tout sacrifier à l'effet. Les portraits d'Hoppner, qu'on ne cessait de lui proposer pour modèle, le piquèrent d'émulation. Il travailla avec ardeur et chercha à atteindre à la pureté et à la sévérité d'exécution de son rival. Ces efforts ne furent pas inutiles au développement de ses talents, mais ses défauts étaient inhérents à sa nature. Toujours chez lui l'élégance dégénéra involontairement en affectation, en coquetterie quelque peu puérile; toujours dans ses portraits l'artifice domina. Si, dans cette lutte, Lawrence n'acquit pas des qualités nouvelles, son pinceau y gagna du moins une souplesse qu'il eût vainement poursuivie dans son indolente carrière. D'ailleurs, les défauts qu'on lui reprochait étaient loin de nuire à ses succès, particulièrement auprès des femmes. Toutes les dames de la cour assiégeaient en foule l'atelier de Lawrence, s'inquiétant peu des critiques; les unes pour qu'il conservât leur beauté et les fît encore plus belles s'il pouvait; les autres pleines d'indulgence pour ses inexactitudes, auxquelles elles n'avaient qu'à gagner.

Pendant plus d'un quart de siècle, Lawrence vit poser devant lui tout ce que l'Angleterre a eu de plus éminent par la naissance, la beauté, les talents: hommes politiques, savants, poëtes, artistes, grandes dames, bourgeoises, actrices. Il se levait de bonne heure, se couchait tard, travaillait sans relâche, ne négligeait pas ses plaisirs, et rivalisait au moins par sa fécondité avec les grands maîtres. Cependant Hoppner était mort, et Lawrence lui avait succédé dans la faveur du prince régent. En 1814, il reçut l'ordre de peindre, pour la galerie de Windsor, les chefs des armées alliées qui s'étaient rendus à Londres. Sa réputation commençait déjà à s'étendre au delà du cercle étroit des îles britanniques. Le régent lui conféra le titre de chevalier, et bientôt les distinctions les plus flatteuses vinrent tomber sur sir Thomas, très-sensible, il faut le dire, aux frivolités des cours. Après la seconde restauration, il reçut la mission d'aller peindre, au congrès d'Aix-la-Chapelle, les illustres plénipotentiaires, pour compléter la galerie de Windsor.

Lawrence ne rentra en Angleterre qu'au mois de mars 1820, après avoir visité Vienne et Rome, et rapportant vingt-quatre portraits. West était mort quelques jours auparavant. Lawrence se porta pour son successeur à la présidence de l'Académie royale. Toutes les voix furent pour lui, et le régent, qui venait de monter sur le trône, lui remit, en sanctionnant son élection, une chaîne et un médaillon d'or à son effigie, avec cette inscription : « De S. M. le roi Georges IV au président de l'Académie royale. »

Lawrence était arrivé au comble de ses vœux. Chargé d'honneurs, de richesses, il reprit sa tâche laborieuse, et c'est dans l'intervalle qui s'écoula depuis le moment de son retour jusqu'à sa mort qu'il produisit ses meilleurs ouvrages. A mesure qu'il avançait en âge, Lawrence faisait des progrès remarquables. Il était arrivé à écrire d'une manière frappante les traits les plus intimes du caractère et de la physionomie de ses modèles, sans pour cela négliger ces détails pittoresques dans lesquels il a de tout temps excellé, et qui donnent à ses têtes un relief et un éclat qui font le désespoir de ses imitateurs. Ses compositions étaient plus simples, plus naturelles; il recherchait moins l'effet. Les poses, les accessoires étaient traités avec plus de sobriété, et il tombait plus rarement dans ces fautes de goût qui déparent ses premiers ouvrages.

Cependant, malgré ces dehors brillants, l'existence de Lawrence s'assombrissait. Sa santé devenait mauvaise. La mort lui avait enlevé toute sa famille. Le petit nombre de personnes qu'il avait aimées n'étaient plus de ce monde, et Lawrence, dont toute la vie avait été sacrifiée aux petites satisfactions de la vanité, du commerce des grands et aux plaisirs,

se trouva seul, isolé, sans famille, sans amis, sans consolations intérieures; car il est douteux que l'amour de la gloire ait occupé une grande place dans son cœur. Dans l'automne de 1829, sa santé s'altéra plus gravement, sans qu'il parût extérieurement aucun symptôme de maladie, et il mourut le 7 janvier suivant, d'ossification des gros vaisseaux du cœur. Il fut enterré avec pompe dans la cathédrale de Saint-Paul, auprès de Reynolds, de Barry et de West, ses confrères et ses amis.

Lawrence avait un beau visage, des yeux doux et calmes, une physionomie grave. Il y avait dans ses manières et dans toute sa personne un air de distinction et d'élégance qu'il avait contracté de bonne heure dans le commerce du grand monde. Inoffensif par caractère, poli à l'excès, conciliant, sachant ménager tous les amours-propres et se plier à toutes les faiblesses, il était bien vu de chacun et n'eut jamais un ennemi, du moins par sa faute. Sa beauté, sa jeunesse, firent ses premiers succès à son entrée dans le monde. Il y porta un ton un peu précieux, un sourire satisfait et moqueur; mais les politesses qu'il y reçut l'étourdirent et l'enivrèrent; il y prit une certaine fatuité qui s'alliait à merveille avec son caractère naturellement vaniteux. Ses succès de salon ne furent pas inutiles à sa réputation comme peintre. Il avait la prétention de passer pour homme du monde, et il s'était fait sans peine à la vie élégante et dissipée de la bonne compagnie qui l'avait vite adopté. On ne saurait dire si c'est par goût ou par calcul qu'il se prêtait à toutes les petitesses du monde. Il faisait des croquis sans se faire prier, déclamait en petit maître des tirades de tragédies, jouait la comédie avec des pairesses et écrivait force petits vers galants dont les belles dames ses amies raffolaient. Complimenteur par goût et bientôt par habitude, tendre sans passion, il portait dans ses relations avec les femmes du monde un ton de courtoisie galante qui aidait à ses succès comme peintre.

Malheureusement, Lawrence contracta dans le commerce de l'aristocratie des habitudes de dissipation déplorables. Le jeu, un luxe effréné, point d'ordre, voilà quelles furent les plaies incurables de la vie de Lawrence. A peine commençait-il à avoir quelque réputation, que son père, dont l'âge n'avait pas changé l'esprit aventureux, l'entraîna dans des spéculations ruineuses. De là une suite d'emprunts forcés et usuraires qui le poursuivirent jusqu'à ses derniers moments. Cependant Lawrence se faisait par ses portraits un revenu considérable. A peine avait-il été nommé premier peintre du roi, qu'il fixa le prix de ses portraits à 100 guinées (2,600 fr.) pour un portrait en pied, 50 pour la demi-nature, et 25 pour une tête. Ces prix s'élevèrent graduellement jusqu'à 200 guinées (5,200 fr.) pour une tête, 400 pour le portrait à mi-corps, 500 à mi-jambe, et pour le portrait en pied à 600 et au-dessus, si la toile et les accessoires dépassaient les dimensions d'usage. Ajoutez à cela le prix excessif qu'il recevait pour le droit de graver ses portraits, et l'on comprendra difficilement que des profits si énormes fussent insuffisants pour combler l'abîme de ses dissipations. Cependant le désordre semblait croître en lui avec l'âge. Dans ses dernières années, il en était sans cesse à ne pas savoir comment faire face aux dépenses journalières. Il avait établi en règle que la moitié du prix de tout portrait se payât d'avance à la première séance. Néanmoins, il était souvent forcé par d'impérieuses nécessités à solliciter le complément du prix avant d'avoir terminé son ouvrage. A force de vivre dans la gêne, il avait fini par s'habituer à cette existence précaire, à devenir insensible à cette sorte de souffrance, et il en était venu à parler lui-même avec indifférence de ce désordre honteux, comme si l'insouciance en matière d'argent était un défaut inhérent au génie.

Quelles que soient les destinées de l'école anglaise, Lawrence sera toujours regardé comme son vrai fondateur, car Reynolds appartenait plus à l'Italie qu'à l'Angleterre par ses études et par son goût. Lawrence a été le peintre de la beauté britannique par excellence. Aussi a-t-il mieux réussi dans les portraits de femmes, surtout dans ceux des femmes du grand monde. Il est vrai que son dessin était souvent incorrect à force d'être indécis et moelleux; qu'il sacrifiait trop à l'éclat de la tête. Il est incontestable qu'il ne sut jamais se prémunir contre une certaine désinvolture, un laisser-aller trop dégagé, qui violait souvent la vérité de la physionomie et imprimait à toutes les têtes, même les plus chastes et les plus sévères, un air quelque peu provoquant. C'est ce qui faisait dire un jour au célèbre banquier et poëte Samuel Rogers : « Je choisirais Philipps pour peindre ma femme, et Lawrence pour faire le portrait de ma maîtresse. » Les portraits d'hommes sont quelquefois mal posés et ont presque tous un air maniéré. Mais avec tous ces défauts, Lawrence demeure le plus habile peintre de portraits qu'ait encore eu l'Angleterre, sans en excepter Reynolds.

On a toujours remarqué qu'il était rare que les artistes voulussent se renfermer dans la spécialité de leur talent. Lawrence est un exemple frappant de cette faiblesse de la nature humaine. Il avait débuté, en arrivant à Londres, par un détestable petit tableau représentant *Homère récitant ses poëmes aux Grecs*, qui était heureusement accompagné du portrait de miss Farren. Le portrait fut admiré autant qu'il méritait de l'être, et le tableau ne fut pas regardé. Cette leçon ne servit pas à Lawrence, car il ne comprit jamais qu'il manquait absolument de toutes les qualités qui caractérisent la peinture d'histoire. Il souffrait de n'être que peintre de portraits, et, docile aux critiques des journalistes et aux conseils d'amis maladroits, il renouvela trop de fois des essais toujours malheureux. Il passa un

an à méditer et il mit autant de temps à peindre un sujet emprunté au *Paradis perdu* : Satan évoquant ses légions des abîmes des enfers pour les lancer sur le monde. Le facile et brillant Lawrence n'était pas à la hauteur d'un sujet aussi sévère qui, pour être bien exécuté, aurait demandé un talent de composition et des études qui lui manquaient. On peut dire la même chose de *Coriolan aux foyers d'Aufidius*, de *Rolla*, de *Caton* et d'*Hamlet*, pour lesquels le grand tragédien Kemble posa ; c'est de la peinture détestable et que n'eût pas signée le plus mauvais élève de M. David. Cependant Lawrence avait des entrailles de père pour ces tableaux et les regardait avec orgueil comme ses meilleurs ouvrages. Il n'est pas douteux que, sans ses habitudes de dissipation, il n'eût abandonné, dans ses dernières années, le genre lucratif du portrait, où il excellait, pour se consacrer exclusivement à la peinture d'histoire.

Nous ne possédons en France qu'un bien petit nombre d'ouvrages de Lawrence. Ils se réduisent à deux croquis, aux portraits à mi-corps du duc d'Angoulême et du duc de Richelieu, répétitions de ceux qu'il avait faits pour la galerie de Windsor ; celui de la duchesse de Berry, un grand portrait de famille de Mme la marquise de Blaizel, et enfin le buste de Gérard. Il était venu, en 1825, passer quelque temps à Paris, et avait exposé au Louvre le portrait du petit Lambton, qui fit une révolution parmi nos peintres, mais profita à bien peu.

Après la mort de Lawrence, on a imprimé quelques discours qu'à l'exemple de Reynolds il avait prononcés, en qualité de président de l'Académie royale, aux distributions de médailles. Ce sont de simples allocutions correctes, faciles, mais superficielles, qui ne méritaient pas d'être recueillies. On peut en dire autant de ses petits vers, qui sont au-dessous du médiocre, et de ses lettres, qui manquent de naturel. C'est une chose singulière que Lawrence ne pût pas écrire le plus court billet, même une invitation à dîner, sans le tourner en billet doux. Dans ses lettres datées d'Aix-la-Chapelle et de Vienne il n'est question que d'étiquette, de bals, de sociétés, des paroles des grands personnages qu'il rencontre et qui lui font des politesses. Il en est de même de celles de Rome, où, à travers les éloges exagérés de Michel-Ange, de Corrége, etc., il est facile de voir qu'il était incapable de sentir et de comprendre les beautés des maîtres.

P. G.

LITTÉRATURE.

LETTRE.

Le fenouil élève à cinq ou six pieds ses tiges chargées d'une verdure semblable à des plumes d'autruche. Pline prétend que les serpents recherchent singulièrement cette plante et qu'ils ont de bonnes raisons pour cela. Elle les rajeunit et rend la vivacité à leurs yeux émoussés, ce qui est pour eux d'une grande importance, si l'on croit, comme le racontent certains naturalistes, que le serpent fascine du regard divers reptiles et même des oiseaux, et les force à venir jusque sur lui par une puissance magnétique, invincible. Les médecins ont pendant longtemps appliqué sur les blessures faites par les chiens enragés, la racine du fenouil broyée avec du miel. Au bout de trois ou quatre cents ans, on s'est aperçu que cela n'avait jamais guéri personne. Aussi belle dans son port et répandant une odeur beaucoup plus agréable, l'angélique s'élève sur le bord des ruisseaux. L'angélique sert d'asile et de nourriture à la fois à la chenille du beau papillon appelé machaon. Le soleil a disparu derrière les grands arbres déjà depuis quelques instants, si bien que je n'aurais pas reconnu le fenouil et l'angélique, si je ne les avais déjà vus bien des fois. Le temps est chaud et lourd : voici une belle occasion de vérifier le phénomène de la fraxinelle. —Varaï, apporte-moi une bougie.

— Monsieur, c'est qu'on frappe à la porte du jardin.

— Donne-moi la bougie, et va ouvrir.

— Monsieur, voilà deux fois que j'allume la bougie, et deux fois que le vent l'éteint. Entendez-vous comme on frappe?

En effet, on frappait à rompre la porte. Varaï va ouvrir, un homme se présente que je ne reconnais pas d'abord. — Eh! bonjour, mon cher Stéphen, comme il y a longtemps que je ne t'ai vu! Je vais à ***, et je n'ai pas voulu passer ainsi près de ton ermitage sans venir y passer quelques jours avec toi... Seulement alors je reconnais Edmond. Vous savez, mon cher ami, ou vous ne savez pas, de quel Edmond je veux vous parler. Peut-être auriez-vous besoin, comme moi, de l'avoir devant les yeux pour vous rappeler qu'il existe. Jamais il ne m'a tutoyé de sa vie. Je me souviens qu'une fois il m'a emprunté quelques louis dont il ne m'a jamais reparlé. Cependant il donne sa valise à mon domestique, et lui dit : — Chose... comment vous appelez-vous? Payez le cocher, et donnez-lui pour boire. Ah! par exemple, Stéphen, je ne comprends pas comment tu ne fais pas arranger le chemin qui conduit ici, si tant est qu'on puisse appeler ça un chemin; il y a de quoi se rompre le cou. Heureusement que je n'ai pas mes chevaux ici, je les aurais laissés en haut de la côte. As-tu dîné?

Il y avait déjà quelque temps que je cherchais à me remettre de la stupeur où m'avait plongé cette arrivée ou plutôt cette invasion, et je cherchais à composer une phrase qui ne renfermât ni *tu* ni *vous*, ne voulant pas que ledit Edmond me forçât à le tutoyer, ne voulant pas non plus lui faire l'offense de ne le tutoyer pas après qu'il s'était servi à mon égard de cette façon de parler; ce qui me semblait équivaloir à l'action de ne pas donner la main à quelqu'un qui vous tendrait la sienne, insulte qui ne peut être expliquée que par un profond ressentiment. Je crus avoir trouvé une phrase.

— Oui; mais je n'ai pas soupé.

— Ah! tu soupes. Et mais, ce n'est pas trop sauvage; je crois que tu vaux mieux que ta réputation. Je meurs de faim.

Je fais signe à Varaï de tout préparer pour le souper, et nous entrons dans la salle à manger. Le cou-

vert est mis, Edmond se verse successivement deux verres de vin.

— Qu'est-ce que ce vin-là?

— Du vin de Bordeaux.

— Tu aimes le vin de Bordeaux? Est-ce que tu n'as pas de vin de Bourgogne?

Vous avouerai-je, mon ami, que je me sentis rougir en avouant humblement que je n'avais qu'une seule espèce de vin. Et, il faut tout dire, je fus bien près de prendre un prétexte, de dire que mon marchand m'avait manqué de parole, ou toute autre banalité à l'usage des gens qui sont dans le même cas que moi.

— Pourquoi ta salle à manger est-elle de cette couleur sombre, couleur de bois? J'en ai une qui est charmante : elle est toute en stuc blanc.

— Ce doit être fort beau.

— C'est magnifique. Sur un dressoir en acajou sont des cristaux de Bohême de la plus grande richesse.

A ce moment, j'entendis dans le jardin un bruit semblable à celui que fait une laie suivie de ses marcassins, lorsqu'elle débusque d'un fourré.

— Qu'est-ce qu'on entend dans le jardin?

— Ah, mon Dieu! s'écrie Edmond, je gage que c'est Phanor?

— Qu'est-ce que Phanor?

— Un *pointer* superbe, un chien anglais.

— Mais il ravage mon jardin!

Je me lève en toute hâte, Edmond me suit après avoir fini de manger ce qu'il avait sur son assiette, en disant à demi-voix : « C'est étonnant, ordinairement il ne marche que dans les allées. » Au jardin, nous entendons une course effrénée à travers mes massifs de fleurs : un chat sort le premier; il est suivi à peu de distance par un grand chien qu'Edmond appelle inutilement; le chat pénètre dans un autre massif, Phanor y entre presque en même temps que lui.—Cela ne m'étonne plus, dit Edmond, il ne peut pas souffrir les chats. Phanor! Phanor! ici! Le chat a franchi un mur; Phanor reste au pied de la muraille. Enfin, il revient à la voix de son maître; mais comme il voit qu'il va être battu, il recule et s'enfuit.

— Au nom du ciel, Edmond, prenez votre chien, il va briser mes plus beaux rosiers.

— Phanor! ici!

— Mais vous lui montrez votre canne, il ne viendra pas.

— Il faudra bien qu'il vienne. Phanor, ici! Ici, Phanor!

— Ne le menacez plus, et appelez-le.

— Il faut bien que je le corrige. Ici, Phanor!

— Mais vous le corrigerez quand vous le tiendrez.

— Non, non; il faut qu'il vienne tout en voyant la canne. Oh! moi, je ne passe rien aux chiens. Phanor, ici! Ici, Phanor!

Le chien fait quelques pas pour revenir à son maître; mais, à l'aspect du bâton, il prend encore la fuite. Il vient un moment où Edmond entre dans une telle fureur, qu'il lance sa canne au chien qui se sauve. La canne brise la tête d'un lis en fleur. Edmond poursuit le chien absolument comme le chien poursuivait le chat il y a quelques instants. Tous deux marchent à l'envi à travers mes plus belles plantes. Enfin, Varaï arrête le chien au passage et le saisit. Edmond se précipite sur un arbre et en arrache une branche. Grand Dieu! mon cerisier de la Toussaint, qui donne des cerises au mois d'octobre. Il bat son chien avec la plus belle branche de mon cerisier.

— Ah! maître Phanor, je vous apprendrai à dévaster les jardins.

Le mal est fait, et il est irréparable; je demande la grâce de Phanor, ne serait-ce que pour ne plus l'entendre crier. D'ailleurs, la branche de cerisier s'est rompue sur le dos du chien, et Dieu sait à quel arbre Edmond va s'adresser pour remplacer son arme.

— Voyons, Edmond, ne le battez plus, le mal est fait; d'ailleurs, il y en a peut-être moins que vous ne le pensez.

— Ce n'est pas tant pour quelques *mauvais bouquets* qu'il a bousculés, mon cher Stéphen; c'est parce qu'il m'a désobéi que je veux le corriger.

— Ah! je vous en prie, Edmond, ne le lâchez plus.

— Laisse, laisse; je veux voir s'il sera plus obéissant.

— Je vous demande en grâce de n'en plus faire l'expérience.

— Phanor, ici! Tu vas voir qu'il obéira à présent. Ici, Phanor! Eh bien! Phanor, ici! Ici, ici, Phanor! Phanor prend de nouveau la fuite; Edmond le poursuit derechef, et la course recommence à travers mes arbustes et mes fleurs. — Varaï, ramasse la canne de ce monsieur, et tiens-la-lui prête au moment où il voudra battre son chien, pour qu'il n'en emprunte plus une à mes arbres. — Mais Varaï est plus ingénieux que moi; il a été ouvrir la porte du jardin, et Phanor, au moment où il passe devant, suivi de près par son maître, l'aperçoit, fait une pointe, et disparaît dans la campagne. Edmond rentre dans la salle à manger.

— C'est étonnant! dit-il, un chien qui obéit au moindre signe... Allons, allons, c'est égal, reprenons notre souper; tu verras comme je te le remettrai au pas. Dis donc, tu devrais envoyer quelqu'un à la recherche de Phanor; j'ai peur qu'il ne se perde dans ce pays de loups où il n'est jamais venu.

— Mon pauvre Edmond, Varaï est à lui seul tous mes domestiques, et s'il va chercher Phanor, nous ne souperons pas. On s'en occupera un peu plus tard.

— Ah diable! pourvu qu'il ne se perde pas.

Nous nous remettons à manger. Comme Varaï venait de me donner du vin et de l'eau, il fit la

même offre à Edmond. — Du tout, du tout, homme de couleur, je ne bois jamais d'eau.

Tous les méchants sont buveurs d'eau.
C'est bien prouvé par le déluge.

Donne-moi un peu d'omelette, c'est de l'omelette aux herbes. Sais-tu comment j'aime l'omelette? Ce qui est bon là, vraiment bon là, c'est une omelette aux truffes : voilà ce que j'appelle une omelette! Ton argenterie n'est pas mal; je me suis donné, par ces derniers temps, un joli service en vermeil : on ne peut plus avoir que du vermeil aujourd'hui, les portiers mangent dans l'argent.

Tout le souper se passe ainsi. Edmond finit par me dire qu'il est fatigué, et demande qu'on le conduise à sa chambre. Varaï ne tarde pas à revenir, parce que M. Edmond demande qu'on lui donne une seconde bougie, attendu qu'il a l'habitude d'en laisser brûler une la nuit; il ne peut pas souffrir l'obscurité. Puis M. Edmond veut qu'on lui bassine son lit; puis il lui faut de l'eau sucrée pour la nuit, et une couverture de plus, et un second oreiller; puis il faut boucher la cheminée, il viendrait de l'air. Enfin il se couche; moi je me couche aussi, car Varaï a voulu me faire des questions, peut-être même des observations sur ce monsieur; cela aurait augmenté ma mauvaise humeur. Il vient passer quelques jours; qu'entend-il par quelques jours? Comment n'ai-je pas eu l'idée de dire tout de suite que j'étais obligé de partir demain pour un voyage. Maintenant il n'est plus temps. Le chien est rentré; on le met au chenil; il passe la nuit à hurler de cette façon horrible et lamentable qui fait frissonner l'homme le plus intrépide. Le matin, on va annoncer le déjeuner à Edmond, mais il ne se lève pas si-tôt que cela; on retarde le déjeuner d'une heure. Je lui demande s'il a entendu son chien.

— Ah! oui, dit-il, *ce pauvre Phanor;* c'est qu'il ne connaît pas la maison. Dans deux ou trois jours il ne criera plus.

— Dis donc, moricaud, qu'est-ce que tu lui as donné à manger?

— De la pâtée, comme à tous les chiens.

— Ta, ta, ta, moricaud, tu n'y es pas du tout; il faut lui faire de la soupe, et un peu grasse, entends-tu. Ce pauvre Phanor n'est pas accoutumé à la pâtée; c'est bon pour les chiens nègres, la pâtée.

Nous allons au jardin; on nous donne des pipes; il daigne remarquer une grande pipe de cerisier, avec son bouquin d'ambre gros comme un œuf, et il dit : — J'en ai une dont le bouquin est deux fois gros comme celui-ci. Ton jardin est gentil, Stéphen; ça n'est pas grand, mais c'est gentil. Ah çà, ça t'amuse donc de cultiver comme ça des bouquets? Pauvre garçon! Du reste, j'ai un oncle qui est précisément comme cela. Ah! par exemple, il a un beau jardin, un étang, des bois; il faudra que je redresse un peu Phanor. Mon oncle ne rirait pas, s'il allait faire chez lui ce qu'il a fait hier soir ici en arrivant. En disant cela, il cueille une rose et la met à sa boutonnière.

— Ah! mon Dieu, qu'est-ce que tu fais?

— Comment, qu'est-ce que je fais? je cueille une mauvaise rose pour mettre à ma boutonnière.

— Une mauvaise rose! c'est la dernière que donnera ce rosier de l'année, la plus belle des roses blanches, *madame Hardi*. J'avais espéré la voir encore cinq ou six jours, je n'en reverrai plus que dans un an.

— Tu es pis que mon oncle; on ne touchera plus à tes roses. Ah çà, qu'est-ce qu'on fait ici? A quoi s'amuse-t-on?

— On ne s'amuse pas.

— Ça m'est égal, je lirai, je me promènerai. Tu n'as plus ton de cheval?

— Non.

— C'est dommage.

Voilà où nous en sommes, mon cher ami. Je ne sais quand cela va finir; je cherche un moyen de me débarrasser d'Edmond; il ne me dit même pas quand il s'en ira.

P. S. Mais qu'entends-je, mon Dieu! deux coups de fusil dans le jardin; je vais vite voir ce qui se passe.

LETTRE

Ces coups de fusil que j'entendais n'étaient autre chose que mon ami Edmond qui chassait dans mon jardin, et qui venait de tuer un beau merle. Ce merle était, de son vivant, le chef de ma musique; je fus plus triste que je ne l'ose dire quand je le vis par terre, ses belles plumes noires souillées de sang. Tous les soins que j'avais pris depuis plusieurs années pour que les oiseaux trouvassent dans mon jardin un asile sûr et tranquille, étaient perdus par ce coup de fusil; bien plus, ce n'avait été qu'une sorte de perfidie et un guet-apens. En effet, partout aux alentours on a coupé les arbres, partout on prend les oiseaux aux piéges ou on les tue à coups de fusil. Ici seulement je leur ai conservé de grands arbres et des buissons touffus; ici j'ai multiplié les sorbiers et les houx aux fruits de corail, les aubépines aux baies de grenat, les sureaux et les hyèbles qui ont des ombelles de grains noirs, le buisson ardent des épis de baies couleur de feu, les lierres dont les fruits verts noircissent à la gelée, les lauriers-tins dont les fruits sont d'un bleu sombre, les azeroliers couverts de petites pommes rouges, pour qu'ils trouvent tout l'hiver de la nourriture en abondance. En certaines parties de mon ruisseau, je ne lui ai donné que peu de profondeur, pour qu'ils puissent s'y baigner sans danger. Et comme tous

Mme ELISE BOULANGER.

Français

Enfance de Laurence

ces soins m'ont été richement payés! L'hiver, les rouges-gorges viennent demeurer dans ma serre et entrent jusque dans ma maison. L'été, les fauvettes font leurs nids dans les buissons, et les roitelets dans les angles des murailles. Tous se laissent approcher et voir, tous voltigent autour de moi sans s'envoler, tous remplissent mon jardin d'une musique enchanteresse. Au lieu d'être assis, pressé dans une salle de théâtre sans air, pour entendre pour la centième fois le même ténor avec sa même tunique couleur abricot, et ses mêmes bottes chocolat, chanter le même air accompagné des mêmes cris d'admiration de gens qui veulent faire partie du spectacle, j'avais trois opéras par jour. Le matin, au point du jour, les pinsons gazouillaient sur les plus hautes branches des arbres, tandis que les fleurs ouvraient leurs corolles, tandis que le soleil levant colorait le ciel de rose et de safran. A midi, sous l'ardeur des rayons brûlants, le mâle de la fauvette, caché sous l'ombre des tilleuls, élevait sa voix mélodieuse, tandis que sa femelle couvait ses œufs dans son petit nid de crin et d'herbe. Mais le soir, lorsque tout dormait, lorsque les étoiles scintillaient au ciel, lorsque la lune brillait à travers les arbres, lorsque les énothères, de leurs corolles jaunes, exhalaient un suave parfum, lorsque les lucioles luisaient dans l'herbe, le rossignol élevait sa voix pleine et solennelle, et chantait dans la nuit son hymne religieux et amoureux en même temps. Et cet Edmond vient d'un coup de fusil d'alarmer, de renvoyer peut-être tous mes musiciens, de démentir ma longue et soigneuse hospitalité, qui n'est plus qu'une trahison, puisque, sans elle peut-être, sans la confiance qu'elle lui avait inspirée, mon pauvre merle ne se serait pas laissé approcher de si près, et ne lui aurait pas offert une victime aussi facile. Que ne donnerais-je pas pour faire comprendre à tous mes oiseaux, à tous mes hôtes mélodieux, que je n'ai ni fait ce bruit ni commis ce meurtre, pour leur faire comprendre qu'ils peuvent revenir, que je ne suis pas un traître, qu'ils retrouveront ici la paix et l'ombre, qu'ils peuvent sans défiance revenir manger cet hiver les baies des arbres. Comment réparer tout cela! Et ce pinson, qui, hier encore, est venu jusque sur ma fenêtre; il n'y voudra plus revenir; il s'éloignera de moi et de ma maison; l'année prochaine, il ne fera plus son nid dans ce gros orme où il le construisait chaque année.

J'arrive auprès d'Edmond, je le supplie de suspendre sa chasse, il rit et se moque de moi; je suis obligé de dire que *je ne veux pas* qu'on tire des coups de fusil chez moi. Edmond me répond que j'abuse de ce que je suis chez moi. Il me semble que c'est lui qui en abuse. Néanmoins ce reproche me fait mal : je le laisse au jardin et je vais m'enfermer dans mon cabinet. Je me demande alors à moi-même si réellement c'est lui qui a tort, si l'hospitalité n'impose pas des devoirs difficiles, il est vrai, mais sacrés, et si je les ai remplis. Je cherche quels sont les devoirs de l'hospitalité. Après un mûr examen, je me rends cette justice à moi-même, que, sauf de lui laver les pieds comme faisaient les Hébreux, j'ai accompli à son égard, et de la façon la plus scrupuleuse, toutes les lois de l'hospitalité. Mais ce reproche me fait mal; il a tort, mais il croit que *j'abuse de ce que je suis chez moi;* j'ai presque envie d'aller lui demander pardon.

A. Karr.

EXPOSITION

DE LA

GALERIE DE M. DUBOIS.

Le créateur de cette galerie, qui vient de la livrer aux enchères publiques, sans doute pour se donner le plaisir d'en composer une nouvelle sans avoir à compter avec lui-même, M. Dubois, est assurément un connaisseur érudit et délicat, et la collection intéressante dont la vente a eu lieu cette semaine, prouve en outre qu'il est exempt de tout esprit d'exclusion, manie trop souvent associée à une aveugle passion des arts.

L'extrême variété du catalogue, qu'elle ait été préméditée ou simplement due à des circonstances fortuites, offrait déjà un vif attrait à la curiosité des amateurs. Nous n'admettons pourtant pas précisément, avec ses rédacteurs intéressés, que chaque école y soit représentée par ses principaux maîtres ; c'est trop prétendre. Mais ce qui en constitue la richesse réelle, ce sont de charmants tableaux flamands et hollandais, et surtout les œuvres fort remarquables des anciens Italiens.

Sur les cent vingt-quatre articles du catalogue, il y en a un bon tiers d'absolument médiocres. Un plus grand nombre encore présente trop peu d'intérêt pour faire pardonner leurs imperfections en faveur de leurs qualités. Enfin, il en est une quinzaine, peut-être davantage, qui méritent une mention spéciale, et nous allons rapidement les passer en revue.

Le morceau capital est un *Portement de croix*, de Sébastien del Piombo, dont on attribue le dessin à Michel-Ange. Cet ouvrage, peint sur bois, n'a pas tout à fait un mètre de largeur; cependant les figures sont d'une dimension excédant les proportions naturelles, et la composition présente cette singularité, que les trois personnages mis en action sont placés, relativement au spectateur, l'un derrière l'autre. Le Sauveur, seul en parfaite évidence, succombe et s'affaisse sous l'énorme poids de l'instrument de son supplice : c'est alors que Simon le Cyrénéen, sur l'injonction des soldats préposés à la conduite du Christ, vient à son aide et soulève de ses bras robustes, habitués aux rudes labeurs, un des montants de la croix. Ces deux têtes sont admirables de sentiment et d'expression, surtout celle de Simon, à notre avis. Sans que l'artiste ait altéré en rien le caractère de cette physionomie vulgaire et un peu brutale d'un paysan lourd et trapu, elle exprime si bien la double émotion de la contrainte qu'il subit et de la compassion qu'il éprouve, que d'elle seule semble émaner tout l'intérêt de cette phase attendrissante de la Passion. Ce beau tableau appartenait naguère encore à la famille Caldarara, de Milan, aux ancêtres de laquelle son auteur l'avait offert, comme un hommage de sa reconnaissance pour leur protection signalée.

Après ce précieux tableau, dont le graveur Toschi achève, dit-on, la gravure à Parme, il faut citer, pour son importance, une copie par Bartolomeo Schidone, de la sainte famille de Parme, connue sous la dénomination du *saint Jérôme* du Corrége. Cette copie présente toutefois de trop nombreuses variantes avec l'original. Il y a bien quelques draperies et certains agencements que Schidone a modifiés avec bonheur; mais il est resté loin du modèle, quant à la grâce infinie des têtes et au contraste si harmonieux des chairs de l'enfant Jésus entre le sein de sa mère et la figure de sainte Madeleine, qu'on ne peut se lasser d'admirer dans le chef-d'œuvre d'Allegri.

Les productions des artistes du seizième siècle qui ont surtout captivé notre attention, sont trois *Madones*, l'une du Pérugin, l'autre de Bernardino Luini, et la troisième donnée à l'école de Sébastien del Piombo, avec une *Adoration* de Beltraffio provenant de la galerie Sommariva.

Ce dernier tableau renferme six figures à mi-corps, la Vierge et l'enfant Jésus, deux évêques qui sont la double épreuve d'un type de physionomie non moins étrange que caractéristique, et un homme et une femme agenouillés côte à côte, mais dont on n'aperçoit que les têtes et les mains jointes. Ces deux profils, toutefois, accouplés ensemble, et dont un trait dur et rigide détermine à lui seul l'expression, révèlent dans l'auteur une profondeur de pensée et une science d'observation surprenantes. La componction du cœur et l'extase de la piété sont empreintes sur ces traits, à peine modelés, avec une puissance et une vérité dont le regard transmet jusqu'à l'âme la contagion. On ne comprend réellement pas qu'un effet aussi saisissant puisse résulter de procédés aussi simples.

La Vierge du Pérugin, au mérite éminent de l'élévation du style, réunit une vivacité de coloris et une grâce dans l'ensemble qui lui donnent un prix inestimable.

Celle de Luini offre, à un degré très-inférieur, des qualités analogues. La troisième que nous avons citée tient l'enfant Jésus endormi sur ses genoux, tandis qu'un ange et saint Joseph le considèrent avec tendresse et vénération. Le dessin de quelques parties, dans ce dernier ouvrage, notamment les jambes de l'enfant, n'est pas irréprochable, mais les personnages sont groupés avec une rare habileté; l'expression contemplative de saint Joseph est admirable, et la tête de la Vierge est d'une angélique pureté. Je crois avoir remarqué, dans la partie ombrée du cou, une retouche un peu lourde; le fait est que le tableau porte la trace de légers accidents, et plusieurs fissures s'y sont manifestées. Mais ce n'en est pas moins un vrai morceau d'amateur.

La même époque revendique aussi deux portraits dans un même cadre d'une exécution très-minutieuse, très-complète, et analogue à la manière d'Holbein, ainsi qu'un autre portrait en pied et bien plus ancien, peint par Van-Eyck, où la naïve simplicité de l'attitude est merveilleusement relevée par l'éclat du coloris.

Tous ces ouvrages sont peints sur bois et de moyenne dimension.

Parmi les sujets religieux, nous devons citer encore une *Annonciation* de Van Balen, de la plus brillante couleur et de l'effet le plus pittoresque, et une *Madone*, de Sasso-Ferrato, tout à fait digne de sa légitime réputation. L'enfant Jésus, entre les bras de sa mère, joue avec un livre; il est charmant. La suavité des traits de la sainte Vierge, la franchise du ton des draperies, la noblesse de l'ordonnance, et la parfaite conservation de la toile, doivent rendre ce joli tableau le point de mire de bien des convoitises.

Il nous reste à enregistrer, à l'honneur de l'école italienne, deux délicieux Canaletti, de quinze pouces de large, et formant pendants, dont les figures fort nombreuses seraient dues au pinceau de Tiepolo.

Parmi les flamands, deux petits pendants d'Ommèganck, représentant des bestiaux, véritables bijoux de cabinet; et enfin l'esquisse fort belle d'une *Adoration des bergers*, par Rubens, provenant de la vente Paul Perrier.

Le portrait d'une dame hollandaise de Neetscher, et un effet de neige de Ruysdael, nous ont paru les plus précieux échantillons de la collection hollandaise, qui comprend en outre les noms de Terburg, de Van-Ostade, Wouwermans, Gérard Dow, Berghem et Paul Potter, du moins sur le catalogue. Mais on nous pardonnera de ne pas lui accorder une confiance sans réserve.

L'école française y est représentée assez tristement par une esquisse de Prudhon, quelques têtes de Greuze peu dignes de grands éloges, trois Watteau qui ne sont pas frappés au bon coin de l'auteur, et plusieurs toiles attribuées à Poussin avec une libéralité peu généreuse. Ainsi, au sujet d'une esquisse de quatre ou cinq pouces carrés, du jeune *David vainqueur de Goliath*, le rédacteur de la notice avance hardiment que cette esquisse a été gravée par Coomans. Coomans a gravé le grand tableau de Poussin, de 4 pi. 8 po. de largeur, que possède le Musée de Madrid; mais qu'aurait-il fait de ce petit barbouillage informe dû à la curiosité de quelque rapin voyageur. Heureusement que les catalogues de ventes ne sont pas de l'histoire.

Mais gardons-nous d'omettre dans nos éloges un délicieux tableau, signé de sir Joshua Reynolds, le célèbre portraitiste anglais: le portrait d'un commodore anglais, de sa femme et de son fils, de très-petite dimension. L'exquise délicatesse de la touche, la finesse des tons, l'expression accentuée des figures, le gracieux naturel des poses, font de cette petite toile un chef-d'œuvre en miniature dans le genre séduisant des Miéris et des Metzu.

NÉCROLOGIE.

PIERRE PERLET. — VINCENT CAMPENON, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

La mort a frappé, dans le courant du mois de novembre, deux hommes également estimables, le peintre Perlet et l'académicien Campenon ; l'un jeune encore et plein d'espérance, l'autre vieux et presque oublié. Le premier a été arrêté au milieu de sa marche progressive, au moment où ses facultés atteignaient l'apogée de leur développement; le second avait survécu à une réputation facilement acquise, et, malade depuis plus de vingt ans, il avait cherché volontairement l'obscurité de la retraite et le calme de la solitude.

Pierre-Étienne Perlet, né à Lyon, appartenait à une famille dont plusieurs membres sont connus à différents titres. Son père s'occupait de peinture; sa tante, Mlle Aimée Perlet, brille au premier rang des miniaturistes sur porcelaine. Son oncle est l'acteur Adrien Perlet, que regrettent les habitués du Gymnase et que Talma comparait à Préville.

Pierre Perlet, élevé au collége de Lyon, se destina d'abord à l'enseignement; puis, détourné de ses intentions par le goût de la peinture, il entra dans l'atelier de Gros. Ses essais annonçaient un coloriste nous avons vu de lui une tête d'étude d'un ton chaud et vigoureux, qu'il exécuta sous l'influence de son premier maître. Malheureusement, il le quitta pour s'attacher à l'école de M. Ingres, dont le grand talent n'excuse pas des idées théoriques trop exclusives. Les tableaux de Perlet sont, en général, d'un coloris terne et sans relief; mais il y a de l'intelligence dans ses compositions, de la correction dans son dessin, et quelquefois une heureuse disposition dans ses groupes. Il débuta, au salon de 1833, par des portraits (1) et *la Esméralda confiant son secret à sa chèvre Djali*. La jeune fille, seule dans un galetas, contemple sa chèvre qui trace sur le plancher le nom de *Phœbus*. Le même sujet fut traité cinq ans plus tard par M. Steuben ; mais l'Esméralda de ce dernier ne valait pas la composition simple et vraie du jeune artiste.

La même année, Perlet fit un voyage à Grenoble, et en rapporta quatre tableaux, *la Fontaine Saint-Bruno* (aquarelle), *Boulangerie de la grande Chartreuse*, *Souvenir de la grande Chartreuse* (2), et *le Réfectoire des frères chartreux*, qui, à l'exposition de 1834, obtint un succès populaire et fut gravé dans plusieurs recueils. Cette visite aux pieux solitaires semble avoir exercé une assez puissante influence sur les idées de Perlet, car, à l'exception d'un seul tableau, *le Gallus de Virgile* (3), tous les sujets qu'il a traités sont religieux. Un *Ecce homo* (1835), une *Sainte Philomène* (1836), *Ruth et Noémi*; une *Tête de saint Jean prêchant dans le désert* (1837), signalèrent la nouvelle direction qu'adoptait son esprit. Il exposa, en 1838, un tableau d'un effet dramatique, *l'Émigration des Trappistes de Normandie, en* 1830. Le père dom Augustin rassemble ses religieux dans les bois, auprès de la grotte de Saint-Bernard, et

(1) Portrait de M. D. R., en costume du seizième siècle; portrait d'homme; tête d'étude.

(2) Exposés en 1835.

(3) Exposé en 1835. Les chevriers et les dieux des campagnes reprochent à Gallus sa folle passion pour Lycoris.

les engage à le suivre en Suisse. Ils hésitent, ils appréhendent les fatigues d'un long voyage, dont l'issue est incertaine. Le supérieur se lève, leur montre sa poitrine cicatrisée par la pression prolongée d'une chaîne, et les décide à partir avec lui. L'énergique volonté de dom Augustin, l'irrésolution des moines, l'étonnement des uns, l'admiration des autres, à la vue des traces d'une meurtrière austérité, toutes ces émotions diverses sont reproduites avec une remarquable vérité de pose et d'expression.

Ces travaux attirèrent sur Perlet l'attention du gouvernement, qui, après l'avoir envoyé à Florence pour y copier *la Vierge du voyage*, lui commanda trois tableaux, la *Fondation de l'abbaye de Redon* (Ille-et-Vilaine), *l'Agonie de saint Joseph* (1), et une *Tête colossale du Christ* sur lave de Volvic, pour l'église Saint-Vincent-de-Paul, dernier ouvrage qu'il ait exécuté.

La *Fondation de l'abbaye de Redon* (2) est la plus importante peinture de Perlet.

Perlet avait rapporté d'un voyage entrepris dans le Midi, avec M. Violet-Leduc, des dessins coloriés des peintures du palais des papes et de plusieurs anciennes églises d'Arles et d'Avignon. Le comité des monuments historiques avait approuvé ce travail, et devait demander au ministre de l'instruction publique les moyens de le faire paraître. Perlet était encore chargé de restaurations importantes dans l'intérieur de la sainte Chapelle, quand il a succombé aux suites d'une phthisie pulmonaire, le 5 novembre, à l'âge de trente-neuf ans. M. Jules Janin, son condisciple au collége de Lyon, a prononcé sur sa tombe une allocution touchante, dans laquelle il a su l'apprécier, tout en s'abstenant de ces louanges exagérées qu'on prodigue trop souvent sur les tombes. « Vous, messieurs, a-t-il dit, vous savez mieux que moi par quelles œuvres charmantes (3), d'un goût vif et sûr, d'une pensée profonde, Perlet aura signalé son trop court passage dans l'exercice de son art. Dans ses œuvres, autant que dans sa vie, il était calme, prudent, modéré; c'était un sage, mais un sage bienveillant, dont la douce gaieté se répandait avec une bonne grâce inaltérable. Et pourtant, cette vie était brisée, elle était remplie de souffrances intérieures; la maladie sans pitié minait sourdement ce beau jeune homme, mais lui ne se plaignait pas; il résistait au mal avec une résignation stoïque. Hélas! pour lui et pour nous; il est mort trop vite; il est mort quand enfin son avenir prenait tous les aspects favorables. »

Perlet était l'un des adeptes de la jeune école de peinture, école pleine d'ardeur, qui cherche dans l'imitation même des vieux maîtres la source de productions originales. Campenon, vénérable débris, représentait la littérature impériale. Il s'est éteint, le 26 novembre, à Villecresnes près Corbeil, dans sa soixante-dixième année.

Campenon était neveu du poëte Léonard, dont il a rassemblé les idylles (1). Son premier essai fut le *Voyage de Grenoble à Chambéry* (2), flasque imitation du voyage trop vanté de Chapelle et Bachaumont. L'*Épître aux femmes* (3), des éditions de Ronsard, de Clément Marot et de Demoustier; précédèrent la *Maison des champs*, le meilleur ouvrage de Campenon (4). C'est un curieux spécimen de la poésie de ce temps-là, poésie opulente en chevilles, en adjectifs oiseux, en épithètes bizarres, qui mêle à ses élans des centons empruntés à Virgile, et procède toujours par exclamations, interrogations et apostrophes.

Quel changement! Ces fauvettes si belles
Ont donc perdu leur souple agilité?
Et ce moineau, qu'a-t-il fait de ses ailes?
Quel nœud l'attache au nid plus fréquenté?
Maternité! ce zèle est ton partage!

La *Maison des champs*, poëme didactique, a tous les défauts inhérents à ce genre, mais les lecteurs résolus qui consentirent à la parcourir s'arrêtèrent par intervalles sur des vers élégants et passablement tournés.

Un second poëme, *l'Enfant prodigue*, une pièce de vers intitulée *Requête des rosières de Salency à l'impératrice* (5), ouvrirent à Campenon l'accès de l'Académie. On fut quelque peu surpris de le voir prendre, en 1812, la place de Jacques Delille, le premier des poëtes modernes aux yeux de ses contemporains. L'éclatante renommée du défunt fut défavorable au récipiendaire, et chacun s'associa à la pensée qu'exprimait cette épigramme :

Au fauteuil de Delille on nomme Campenon;
Son talent suffit-il pour qu'on l'y campe?... Non.

Déjà Campenon avait dû au *culte des muses* les places de chef adjoint de la première division de l'université et de commissaire impérial du théâtre de l'Opéra-Comique. La restauration le nomma chevalier de la Légion d'honneur et censeur royal (6). Sa réception publique à l'Académie eut lieu le 16 novembre 1814, et son discours, consacré suivant

(1) Exposé en 1842.
(2) Exposé en 1840.
(3) Outre celles que nous avons citées, nous mentionnerons *Françoise de Rimini*, tableau de genre, exposé en 1842, et un grand nombre de portraits.

(1) 1798, trois volumes in-8.
(2) 1798, in-8.
(3) 1808, in-8.
(4) 1809, in-8; 1817, in-12. Il avait été composé en quatre chants; mais l'auteur le réduisit. « M. Delille, dit-il dans sa préface, fit paraître son *Homme des champs*, et je vis qu'une partie des objets *décrits* dans mon poëme *l'était* dans le sien.
(5) Insérée en 1811 dans *l'Hymen et la Naissance*, recueil.
(6) 13 septembre et 14 octobre 1814.

l'usage au panégyrique de son prédécesseur, est empreint de cet enthousiasme qu'on manifestait alors pour la famille des Bourbons, en toutes les circonstances solennelles. Le président, le comte Regnauld (de Saint-Jean d'Angely), examina les titres littéraires du nouvel élu *avec une rapidité très-convenable au sujet* (1), et s'étendit sur le bonheur de revoir *l'auguste fils de Henri le Grand*. Campenon était loin des fêtes de 1814 et des *Rosières de Salency*. Louis XVIII le récompensa de son zèle, au mois de janvier 1815, par le poste de secrétaire du cabinet du roi et des menus plaisirs. Durant les cent jours, l'académicien versatile redemanda son emploi de commissaire impérial ; mais bientôt des souffrances prématurées le condamnèrent à la retraite. Là, il s'occupa d'un poëme inédit, dont le Tasse est le héros, et de plusieurs travaux que sollicitaient de lui des éditeurs, désireux de placer en tête de leurs publications un nom d'académicien. Tels sont : l'*Histoire d'Écosse, depuis Marie Stuart jusqu'à l'avénement de Jacques IV au trône d'Angleterre*, traduite de l'anglais de M. Robertson (1820, 3 v. in 8°) ; l'*Essai sur la vie et les écrits de D. Hume*, servant de préface à l'édition de 1820 ; *Œuvres d'Horace*, traduites en prose (1821), en collaboration avec Desprez ; des notices sur Tressan et sur Gresset, dans les éditions de leurs œuvres (1822 et 1825) ; des *Lettres sur la vie, le caractère et les écrits de Ducis* (1824, in-8°). Ces mémoires présentent un certain degré d'intérêt ; mais l'auteur, ami fervent de Ducis, n'a pas su se garantir de l'engouement ; dans une épître *au saule de Ducis*, il appelle ce poëte le *Sophocle de la France*, et prétend que

> Ce fier soutien de Melpomène
> Ennoblissait par notre scène
> De *Chekspir* mieux senti les sauvages beautés.

Les littérateurs de l'empire ont vecu dans de favorables conditions ; le versificateur Delille a été presque déifié ; la médiocre tragédie des *Templiers* a conduit Raynouard à l'Institut ; escorté d'un fort petit bagage littéraire, M. Campenon a siégé dans l'enceinte où s'étaient assis Corneille et la Fontaine ; mais le règne des médiocrités n'est jamais durable, et, si elles usurpent parfois les suffrages de leurs contemporains, l'indifférence de la génération suivante ne tarde pas à en faire justice.

E. DE LA BÉDOLLIÈRE.

(1) *Journal de Paris*, numéro du 17 novembre 1814. Article de Martainville.

PERLET.

ARCHÉOLOGIE.

RESTAURATION DE SAINT-JUST DE NARBONNE.

Les travaux entrepris à Saint-Just de Narbonne marchent avec une lenteur à laquelle on devait naturellement s'attendre. Nous concevons difficilement ce qui a pu porter M. le ministre de l'intérieur à approuver le rapport de la commission des monuments historiques, qui a conseillé l'achèvement de cet immense vaisseau, commencé sur une échelle si vaste. Abandonné depuis trois cents ans, à une époque où la ferveur des chrétiens élevait tant d'autres monuments, où un clergé puissant savait trouver en lui-même des ressources si abondantes, il a fallu des motifs bien impérieux pour limiter à la construction du chœur la cathédrale du primat des Gaules, président-né des états de Languedoc. Qu'y a-t-il aujourd'hui de changé dans la position de Narbonne? Sa situation s'est-elle améliorée? Cette ville est-elle redevenue la Narbonne des Romains? Sa population a-t-elle doublé, triplé? Narbonne, circonscrit, depuis le commencement du seizième siècle, dans son enceinte fortifiée, où s'amoncellent si misérablement les frontons et les frises des temples des faux dieux, Narbonne ne peut pas s'étendre, son importance politique est nulle; son influence religieuse même est perdue depuis que le siége archiépiscopal est transféré à Toulouse. La piété de ses six mille habitants trouve facilement à se manifester dans ses trois autres églises, dont l'une (Saint-Paul) est un monument fort remarquable. Où était la nécessité d'entreprendre une restauration impossible aujourd'hui, et au moins inutile? Nous l'ignorons complétement. Les Narbonnais font valoir la beauté de la partie conservée; nous tombons d'accord quant à la savante ordonnance qui a présidé au plan et à la riche et habile exécution des parties construites; mais nous ne sommes plus au temps où l'on puisse dépenser, sans une nécessité bien motivée, douze ou quinze cent mille francs, comme il les faudrait pour achever Saint-Just. Les fonds accordés (déjà quarante ou cinquante mille francs, sont presque épuisés; qu'ont-ils produit? Rien, ou à peu près, tant la besogne qu'on se crée est large; et encore, pour exécuter quelques travaux sans grande valeur, il a fallu altérer le plan primitif de l'édifice. Il est fort à croire que les fonds alloués pour ces opérations insignifiantes seront entièrement perdus et qu'un abandon forcé couronnera cette entreprise de restauration sans but et sans portée.

Il arrivera donc encore cette fois, qu'après avoir commencé inconsidérément des travaux conçus sans utilité, on renoncera à appliquer de nouveaux subsides à cette entreprise gigantesque, car nous ne sommes plus au temps où un clergé puissant faisait sortir d'une terre pieuse et croyante des monuments comme l'église de Brou.

MUSÉE DE TOULOUSE.

Le musée de Toulouse vient de recevoir de M. le ministre de l'intérieur une des belles marines de M. Eug. Isabey. Nous voulons parler de sa *Vue du port de Boulogne*, que le public a pu admirer à la dernière exposition du Louvre. On attend avec impatience l'arrivée du *Repas des Chartreux*, de Zurbaran, acheté par le gouvernement moyennant 4,725 fr., sur la demande de M. le préfet de la Haute-Garonne, à la vente de M. Aguado, qui en avait porté l'estimation à 55,000 fr. Cette composition fournira de magnifiques études aux jeunes élèves qui fréquentent ce musée, cité à juste titre comme un des plus remarquables de France.

Ses richesses archéologiques, contenues dans les longues galeries d'un cloître gothique, restauré avec une haute intelligence par M. Vitry, architecte de la ville, en forment la partie la plus intéressante pour les artistes comme pour les savants. Déjà riche en statues, en tableaux, en monuments antiques, parmi lesquels on distingue une suite de bustes en marbre des empereurs romains; en fragments carlovingiens et gothiques, le musée de Toulouse ouvre en ce moment de nouvelles salles à la collection qu'a cédée à la ville M. le comte de Clarac. Elle se compose d'environ deux cents vases étrusques, parmi lesquels plusieurs sont d'un type rare; de médailles, de bijoux, d'armes et d'objets de curiosité de diverses époques, etc. M. du Mége, un des antiquaires les plus savants du Midi, a été chargé de mettre en ordre ces richesses, qui, jointes à celles que possédait déjà la ville, vont former un noyau dont l'importance ne peut que s'étendre.

LA DERNIÈRE HEURE.

« Midi sonne : c'est l'heure où, près de votre mère.
O mes enfants chéris ! vous allez accourir.
Ce n'est plus que pour vous que je prie et j'espère :
Vous commencez à vivre et je me sens mourir.
Mes bons bras d'autrefois, qui travaillaient sans cesse
Pour vous gagner du pain, mes pauvres bras perclus,
Où vous vous endormiez avec une caresse,
Mes bras ne vous presseront plus.

« D'un enfant, au jardin, j'entends la voix heureuse ;
Il sourit au soleil, voilé depuis longtemps :
Tant mieux ! j'aurai des fleurs sur ma fosse qu'on creuse ;
Je respire, en mourant, l'air tiède du printemps.
Tout rit autour de moi ; c'est aujourd'hui dimanche !
Dimanches, jours trop courts, et six jours attendus.
Où jadis je mettais pour *lui* ma robe blanche,
Beaux jours, je ne vous verrai plus !

« Père de mes enfants, ô moitié de mon âme !
Tends-moi tes bras ; qu'au ciel je monte à ton côté :
Qu'auprès de Dieu je sois, comme ici-bas, ta femme ;
Qu'il nous unisse encore, et pour l'éternité !..
Depuis ta mort, ma vie à souffrir s'est passée ;
Comme toi, j'ai gagné le séjour des élus
Attends encore un jour, toi qui m'as devancée !
Demain, tu ne m'attendras plus.

« Mes enfants tardent bien ; ils travaillent peut-être
Pour m'apporter encor des fruits et quelques sous ;
O mon Dieu ! si j'allais ne plus les reconnaître ;
Mes yeux se sont voilés !... Mes enfants, venez-vous !...
Entourez mon chevet : Seigneur, vous que j'adore !
De ceux qu'avec amour et bonheur j'ai conçus ;
Pour les voir, les bénir, les embrasser encore,
Que je vive une heure de plus !

« S'ils allaient m'oublier ! — Nous voilà, bonne mère ;
Voulez-vous au foyer revenir avec nous ?
Vous serez plus heureuse, et, dans notre misère,
Le pain que nous mangeons sera bon près de vous.
— Je vous serais à charge, et dans ce triste asile,
Par une bonne sœur mes vœux sont prévenus :
Votre père y mourut, j'y vais mourir tranquille ;
Vous là, que me faut-il de plus ?

« Que pour vous, mes enfants, le travail ait des charmes ;
N'enviez pas l'oisif et ses honteux plaisirs ;
Si parfois le travail vous coûte quelques larmes.
Songez qu'il fait la paix et les chastes désirs
Que pur soit votre cœur et calme votre vie ;
De votre pauvre père, imitez les vertus ;
Il a fait son devoir et souffert sans envie :
A Dieu ne demandez pas plus.

« Mettez-vous à genoux, que je touche vos têtes !
Devant Dieu qui m'appelle, enfants, je vous bénis.
Qu'à faire un peu de bien vos mains soient toujours prêtes.
Aimez votre prochain... Soyez toujours unis... »
Et la sainte expira !... Dors en paix, femme austère,
Va, tes conseils sacrés ne seront pas perdus...
Si nous comptons de moins un ange sur la terre,
Au ciel on en compte un de plus.

AUGUSTE BOUCHET.

Physionomie Parisienne.

Conversation.

Figure dessinée
Par le Procédé de M^r
A^{lle} ROUILLET

EXTRAIT

D'UN

RAPPORT ADRESSÉ A M. LE MINISTRE DE L'INTÉRIEUR,

par la Commission

CHARGÉE D'EXAMINER L'APPAREIL DE M. ROULLIET.

Monsieur le Ministre,

Dans un rapport précédent, nous vous avons rendu compte des expériences que nous avons proposées à M. Roulliet, afin de connaître et de constater les différentes applications du procédé de dessin dont il est inventeur. Les résultats de ces expériences nous ayant prouvé que ces applications pouvaient être nombreuses et utiles, vous avez obtenu de M. Roulliet qu'il nous donnât communication de sa découverte et nous autorisât à la rendre publique. Nous allons aujourd'hui décrire l'appareil et le procédé dont il fait usage, et nous indiquerons en même temps les avantages qu'ils présentent et les perfectionnements qu'ils pourraient recevoir.

Mais d'abord, il nous faut rappeler brièvement les cinq problèmes que M. Roulliet s'est proposés, et dont il a donné une solution plus ou moins complète.

1° *La projection polaire sur une surface plane, ou la perspective des objets, tracés dans des dimensions plus ou moins inférieures à celles de l'original.*

2° *La projection polaire sur des surfaces brisées, courbes et développables, de forme et de dimension appréciables. N. B. Ce probleme est particulièrement intéressant pour la construction des panoramas, et pour les tableaux connus sous le nom de perspectives curieuses.*

3° *Le redressement des images obtenues sur des surfaces développables.*

4° *Le grandissement de toute espèce de figure plane.*

5° *La projection orthogonale ou le dessin géométral des parties d'un objet visibles à un point de vue donné.*

Le même appareil, avec quelques légères modifications, sert à la solution des cinq problèmes.

Il consiste en un châssis sur lequel est tendue

fortement une étoffe très-transparente, telle qu'une gaze fine, ou le tissu de fil et de coton, nommé *tarlatane*.

PREMIER PROBLÈME.

Perspective, ou projection polaire sur une surface plane.

A quelque distance, derrière le châssis que l'on suppose fixé verticalement, on place un disque percé d'un petit trou. Ce disque peut être indépendant du châssis, ou bien y est attaché. C'est par ce trou qu'on regarde les objets que l'on aperçoit au travers du tissu trasparent; sa position détermine le point de vue. L'image des objets placés en avant du châssis, c'est-à-dire de tous ceux qu'embrasse le point de vue, paraissant au travers du tissu, il suffit, pour les dessiner, d'en tracer les contours avec un fusain. Toute personne qui saura calquer, pourra donc dessiner au moyen de cet appareil.

Le procédé n'est point absolument nouveau. Tout le monde sait qu'on peut tracer des objets en perspective sur un verre, au travers duquel on les aperçoit, et dans les leçons de perspective on se sert d'un appareil semblable pour donner une démonstration matérielle des règles mathématiques. Cependant la seule substitution d'un tissu transparent à une glace, est féconde en résultats importants, et constitue un perfectionnement notable. En effet, le tissu sur lequel on opère peut avoir de grandes dimensions; il est d'un transport facile, et ne craint aucun accident; sur une étoffe, le crayon suit sans peine et rapidement les contours des objets, en laissant une trace bien marquée; enfin, et c'est là l'avantage principal, on peut en un instant décalquer un dessin. Le tissu étant appliqué sur un papier ou sur une toile, on obtient une épreuve parfaite en le frottant légèrement avec un linge fin, ou bien encore en pinçant un des fils du tissu qu'on tire à soi, et qu'on abandonne ensuite. Le choc léger que produit sur le papier l'étoffe élastique imprime en un instant tous les traits formés avec un crayon tendre. On peut ainsi obtenir successivement deux ou trois épreuves sans être obligé de repasser le crayon sur les mêmes traits.

Ce ne sont pas seulement les contours des objets que l'on peut calquer de la sorte. Il est aussi facile de déterminer les effets d'ombres et de lumière. On les marque sur le tissu avec des pastels ou des crayons noirs et blancs. Transporté du tableau sur un papier de couleur, ce dessin présente alors une ressemblance singulière avec une gravure au pointillé, le tissu de l'étoffe formant un travail en carreaux dont on cherchait vainement à imiter la régularité par les hachures les plus fines.

Pour transporter au loin les épreuves décalquées, il est nécessaire de fixer sur le papier la poussière de crayon qui n'y est que faiblement adhérente. On y peut parvenir avec le vernis à fixer le pastel, ou simplement en enduisant d'une légère couche d'huile grasse l'envers de la feuille de papier qui vient de recevoir l'épreuve.

L'étoffe dont M. Roulliet fait usage, la tarlatane, se trouve partout à bas prix; on peut se la procurer de très-grande dimension. Quant au crayon, c'est du fusain qu'il se sert ordinairement. On sait que les traits que laisse le fusain s'effacent au moindre frottement; aussi le même tissu peut-il servir pour un nombre de dessins presque illimité.

DEUXIÈME PROBLÈME.

Projection polaire sur des surfaces brisées, courbes et développables, déterminées.

C'est surtout pour la solution de ce problème et des suivants que paraît la supériorité du tissu transparent sur la glace.

En effet, l'étoffe dont nous avons parlé pouvant s'appliquer à presque toutes les formes, on conçoit qu'il est facile de donner à un châssis une forme semblable à celle de l'objet que l'on veut dessiner. Dès que ce rapport de formes existe, la projection polaire ne consiste plus que dans un calque; pour l'obtenir autrement, il faudrait les operations les plus longues et souvent les plus difficiles.

Supposons, par exemple, qu'il s'agisse de dessiner un tableau peint sur deux murailles obliques, et que l'artiste ne peut apercevoir que sous un angle fort aigu. Vues de la sorte, les figures seront complétement déformées par la perspective. Il serait non-seulement difficile de les copier, mais la copie même en serait à peu près inintelligible.

Au moyen de l'appareil de M. Roulliet, rien de plus simple que de les dessiner, et même que d'en obtenir le redressement sur un même plan, sans les raccourcis, que donnerait la perspective.

Que l'on construise un châssis composé de deux parties obliques parallèles aux murailles, sur lesquelles le tableau est tracé, ayant un angle *égal* et une longueur proportionnelle, enfin que le châssis soit placé dans une position telle qu'il présente une *figure semblable* à celle de ces murailles. Cela n'est ni fort difficile ni fort dispendieux. Le châssis terminé et l'étoffe transparente tendue, le dessinateur n'a plus qu'à calquer sur le tissu les contours qu'il aperçoit. Pendant que son œil, toujours à un point fixe, voit les figures en perspective, son crayon trace des traits et des contours semblables à ceux du modèle. En effet, pour calquer, il est obligé de former des traits qui, vus en perspective par lui, soient semblables à l'apparence des traits de l'original; il en résulte que ce qui, sur son châssis, est en perspective à son point de vue, a réellement un développement semblable à celui de l'original. Le jouet que l'on voit dans tous les cabinets de physique, et qui sert à produire des

anamorphoses, donne des résultats fondés sur le même principe.

En résumé, le problème que nous venons d'exposer sera résolu toutes les fois qu'on pourra prendre quelques mesures exactes, et donner à l'appareil une forme semblable à celle des objets qu'il s'agit de dessiner. Dans l'application, la construction de l'appareil pourra offrir des difficultés; elles seront insurmontables lorsqu'il s'agira de certaines surfaces *non développables*, mais en revanche, dans un très-grand nombre de cas, il sera de la plus facile exécution.

TROISIÈME PROBLÈME.

Redressement des images obtenues et des surfaces développables.

Il s'obtiendra en détendant le tissu de dessus le châssis qui lui a donné une forme semblable à celle de l'original; mais quelquefois les fils de l'étoffe pourraient être déplacés, ou bien, inégalement tendus, ils ne reviendraient plus dans un plan horizontal. Ce serait une cause d'erreur. On obvierait à cet inconvénient en appliquant sur l'appareil *tout monté* le papier ou la toile destinée à recevoir la contre-épreuve. Par exemple, un dessin posé sur une portion de cylindre pourrait être décalqué de la même façon que s'impriment les toiles peintes.

QUATRIÈME PROBLÈME.

Grandissement de toute espèce de figures planes.

Jusqu'ici, tous les dessins, ou, pour parler plus exactement, tous les calques obtenus sont de dimensions plus ou moins inférieures à celles de l'original, et dans une proportion variable à l'infini, suivant l'éloignement du point de vue au châssis, et du châssis à l'objet. On peut, au moyen d'une seconde opération, arriver à donner au calque la grandeur de l'original, ou même des dimensions infiniment supérieures.

Un dessin étant tracé sur le tissu transparent, que l'on dispose derrière le châssis une lampe dont la flamme occupe précisément la place du point de vue, puis, devant, et parallèlement au châssis, que l'on place une toile ou un papier. La chambre dans laquelle on opère n'aura d'autre lumière que celle de la lampe. Les ombres des traits du dessin se peindront sur la toile plus ou moins grands, suivant l'éloignement de celle-ci, et suivant l'éloignement de la lampe.

En ayant soin de se placer de manière à ne pas masquer la lumière de la lampe, on pourra suivre avec un crayon les ombres projetées sur la toile. C'est encore une espèce de calque qui n'est pas plus difficile à exécuter que les précédents.

Si l'on connaît les dimensions réelles de l'objet qu'on a dessiné en petit sur le tissu, on les marquera sur la toile, et on l'avancera ou la reculera jusqu'à ce que l'ombre corresponde exactement aux points de repère qu'on aura déterminés. De la sorte, par une double opération, on arrive à la grandeur exacte de l'original.

Le grandissement jusqu'au quintuple s'obtient sans que les ombres des traits du crayon s'élargissent assez pour devenir confuses. Passé une certaine distance, le tracé présente plus de difficultés, en raison de l'affaiblissement des ombres et du vague des contours; dans tous les cas, il faut avoir soin de suivre toujours avec le crayon l'axe du trait, et non le bord intérieur ou le bord extérieur des ombres, afin que le calque conserve l'exactitude désirable.

Dans les expériences auxquelles nous avons assisté, M. Roulliet ne s'est servi que d'une lampe à mèche plate, placée de manière à ce que le plan de la mèche fût perpendiculaire à celui du châssis. En baissant la mèche, il parvenait à la réduire presque à un point lumineux. Nous avons reconnu que les ombres se dessinaient assez nettement avec cette faible lumière; mais nous pensons toutefois que ce procédé d'éclairage pourrait être perfectionné, et qu'un appareil un peu plus compliqué donnerait une lumière plus vive et partant d'un seul point.

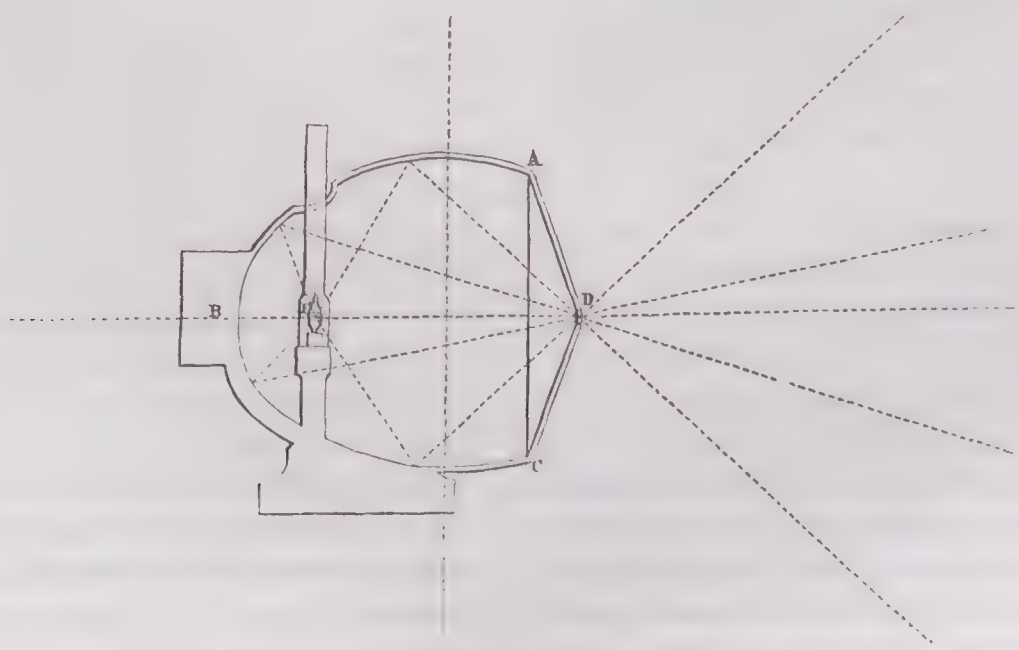


Fig. 1.

Cet appareil (fig. 1re) consisterait en un réflecteur en forme d'ellipsoïde de révolution, ABCD. Le réservoir de la lampe serait placé en un point B. La flamme occupant l'un des foyers de l'ellipsoïde, tous les rayons lumineux réfléchis sur la surface polie de l'appareil formeraient autant de rayons vecteurs qui s'échapperaient par une petite ouverture circulaire D, percée à l'autre foyer de l'ellipsoïde.

Une telle lampe, sans doute, produirait un grandissement considérable et projetterait des ombres nettes sur une large surface.

Lorsqu'il ne faut grandir un dessin que médiocrement, M. Roulliet place un papier tendu parallèlement au châssis et à une petite distance. Le châssis et le papier étant l'un et l'autre opposés à la lumière, la transparence du papier laisse apercevoir les ombres du dessin tracé sur le tissu, et l'opération ressemble de tout point à un *calque à la vitre*. Il est inutile d'ajouter que, pour que le calque se trouve dans le sens de l'original, il est nécessaire de placer le tissu dans le sens inverse.

CINQUIÈME PROBLÈME.

Projection orthogonale.

Bien que la solution donnée par M. Roulliet ne soit pas complète, les résultats qu'il obtient sont cependant des plus curieux, et font connaître un principe nouveau, dont on peut espérer des applications utiles.

Voici comment M. Roulliet a été conduit à rechercher la solution pratique d'un problème, qu'au premier abord on serait tenté de croire impossible.

Posons d'abord que si l'on pouvait obtenir facilement la projection orthogonale d'un objet, soit sur un plan situé en arrière, soit sur un des plans de cet objet même, le tracé se réduirait à calquer sur le tissu cette projection, comme dans le premier problème. En plaçant le châssis parallèlement au plan sur lequel s'opérerait la projection, et que nous appellerons *plan de projection auxiliaire*, on conçoit que le dessin ou le calque fait sur le tissu donnerait la projection réduite de l'objet, et ce calque serait en conséquence la perspective de la projection.

Ainsi, le problème consiste à trouver, pour une figure donnée, un mode de projection sur un plan auxiliaire, c'est-à-dire à mener des perpendiculaires à ce plan de tous les points qui s'en éloignent.

Nous décrirons d'abord la solution pratique.

Que l'on se représente le châssis employé dans les opérations précédentes, glissant parallèlement à lui-même dans des coulisses ou sur des galets, s'éloignant du dessinateur à la moindre pression, et revenant à lui au moyen d'un contre-poids.

Soit une figure composée de plusieurs plans qui se coupent obliquement, et pour préciser les termes du problème, soit une muraille CG, percée d'une baie CB, dont la porte AB est entr'ouverte. Nous supposons que toute cette muraille est comprise dans le cône des rayons visuels aboutissant à un point V. (Voir la figure 2, qui représente l'appareil en perspective.)

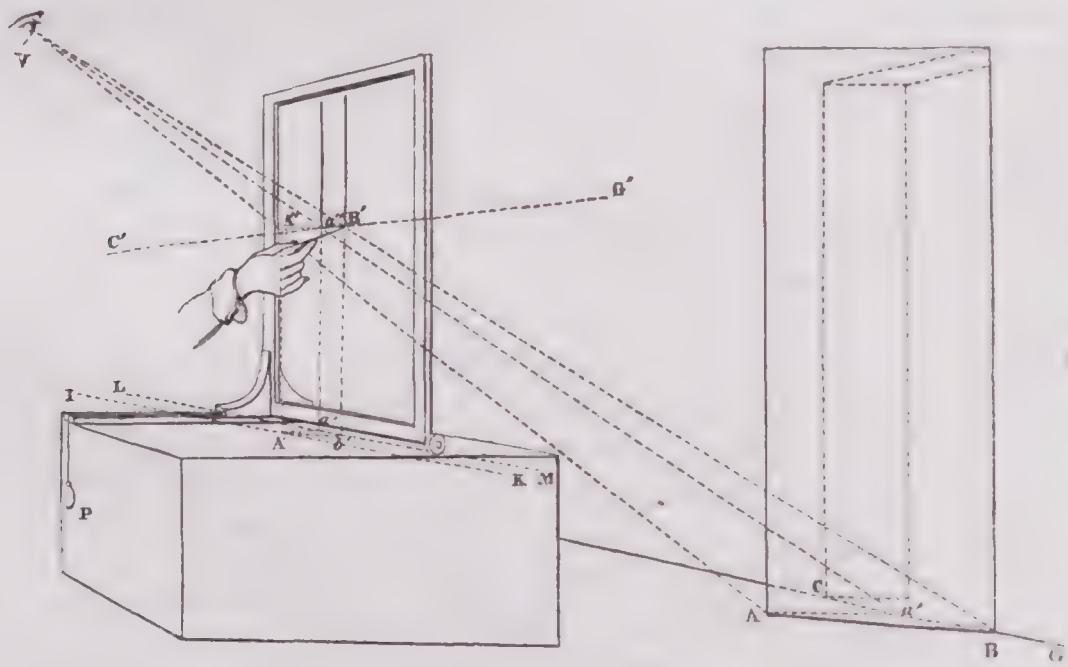


Fig. 2.

Le châssis sera placé parallèlement au plan vertical CG, que l'on prendra pour *plan auxiliaire;* on maintiendra le châssis immobile pour un instant, et l'on marquera, ou plutôt l'on calquera le point A sur le tissu, comme s'il s'agissait de faire un dessin en perspective. Nous appellerons le point marqué sur le tissu, le point A''.

Pour faciliter l'intelligence de cette description, nous nommerons *première position* la position du châssis immobile au moment où l'on relève le point A''. La ligne IK représente cette première position.

On fera ensuite marcher l'instrument en le poussant en avant jusqu'à ce que le point A'' vienne occu-

per la position a'', et se confonde avec un point a' de la ligne CG, que l'on apercevra au travers du tissu. Ce sera la *seconde position* du châssis, représentée par la ligne LM. Si, en imprimant ce mouvement au châssis, on suit en même temps avec le crayon les points de la ligne AB, on tracera la ligne horizontale a''B', laquelle se trouve précisément la projection orthogonale réduite de la ligne a'B. En effet, la ligne A''a'' étant parallèle à la ligne Aa', et la ligne a''B' étant parallèle à a'B, on obtient :

a'B : a''B' : : Aa' : A''a''.

Ainsi, en combinant le mouvement du châssis avec celui de la main qui dessine, il suffirait de tracer la *figure apparente* de l'objet en saillie sur le plan auxiliaire, pour que ce tracé devînt une projection orthogonale. Le mouvement progressif du châssis décompose graduellement la figure apparente au point de vue, et les lignes situées dans un plan horizontal, qui apparaissent obliques, se redressent à mesure que l'instrument marche, en sorte que la perspective se transforme en un dessin géométral.

On peut, avec un crayon et un morceau de verre qu'on éloigne ou qu'on rapproche de l'œil, se rendre compte en un instant de cet effet remarquable. La figure suivante, qui représente toute l'opération en projection horizontale et verticale (figure 5), aidera d'ailleurs à faire comprendre le détail du procédé que nous venons de décrire.

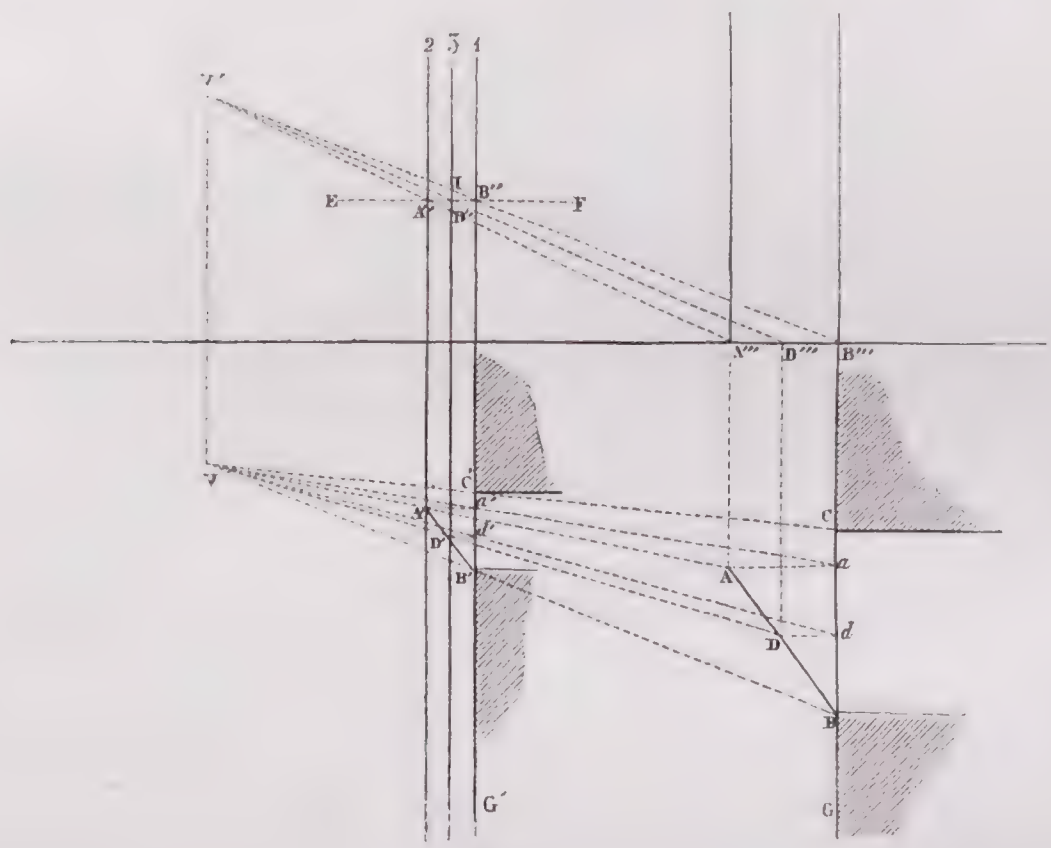


Fig. 5.

Supposons le châssis à sa seconde position, la ligne CG étant couverte par la ligne C'G' tracée sur le tissu. Nous recommencerons en sens contraire l'opération précédente, c'est-à-dire nous allons revenir à la première position. Nous plaçons la pointe du crayon sur le point B de la ligne CG. Si le châssis demeurait immobile, le crayon se dirigerait sur D, suivant une ligne oblique par rapport à CG, laquelle se trouverait au-dessous de CG dans le plan vertical sur lequel on aperçoit le tracé. Mais on se rappelle qu'un contre-poids oblige le châssis à revenir vers le dessinateur, toutes les fois qu'on ne le pousse pas en avant. Lors donc que le crayon est arrivé au point D, que nous prenons sur cette ligne oblique en apparence, le châssis est à une *troisième position* où la ligne C'G' a cessé de couvrir la ligne CG. Dans cette troisième position, le tracé en perspective de cette ligne CG serait placé au-dessus de C'G' ; la projection verticale de D tomberait au point I. Observons que la distance perpendiculaire du point D à la ligne CG est proportionnelle à la distance de la seconde position du châssis à la troisième, qui est celle où le crayon s'est arrêté sur le point D. Le mouvement du châssis s'est opéré suivant une perpendiculaire au plan vertical CG et au plan du châssis lui-même. Puisque le point D est à la même hauteur que les points B'' et A'', il est évident que la ligne B'D' a été une ligne horizontale parallèle à CG, et non une ligne oblique par rapport à celle-ci. Or, ce qui est vrai pour la portion de ligne BD est également vrai, on le sent, pour tout autre point de la ligne AB et pour tout autre ligne située dans ce plan horizontal. Toutes se confondront en CG.

Résumons ici les conditions nécessaires à la solution du problème :

1° Le parallélisme du châssis avec le plan auxi-

liaire et l'existence d'un plan horizontal sur lequel les objets seraient posés.

2° Il est nécessaire que les objets situés sur les différents plans dont on cherche la projection orthogonale puissent être réunis par des lignes droites et perceptibles du point de vue donné. Il serait impossible, en effet, d'obtenir exactement la projection orthogonale d'une colonne ou de toute autre surface courbe dont la forme réelle n'est point appréciable d'un seul point de vue.

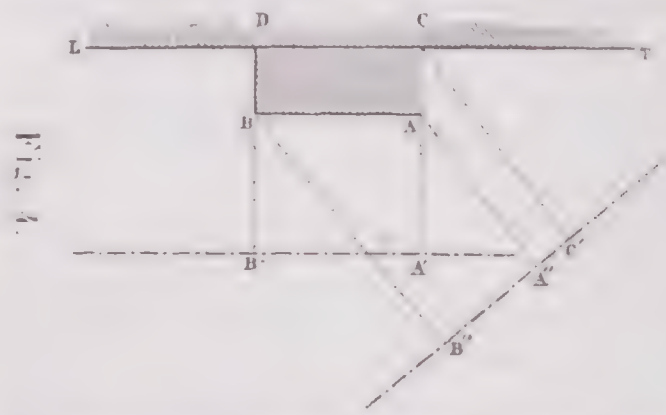
3° Il est enfin indispensable que le mouvement du châssis en avant et en arrière et le mouvement de la main qui dessine se combinent exactement. Quant à cette dernière condition du problème, nous pensons qu'elle peut être remplie par la bonne exécution de l'appareil.

Nous ne devons pas oublier de noter ici une conséquence curieuse de l'opération dont nous venons de rendre compte. Si le mouvement du crayon dans le plan vertical du châssis était reproduit dans un plan horizontal, il tracerait sur ce dernier le plan des objets dont il trace la projection orthogonale sur le châssis vertical. Pour s'en assurer, il suffira de jeter les yeux sur la figure 3 jointe à notre description; elle reproduit le plan horizontal des différentes positions du châssis et représente en plan les mouvements du crayon. Or ce tracé n'est autre qu'un plan réduit de l'objet dont on a exécuté la projection.

La simultanéité des deux tracés ne nous paraît pas impossible à réaliser dans un appareil exécuté avec la précision qu'on apporte aujourd'hui dans l'exécution des instruments qui servent à des opérations géométriques. On sait que certaines combinaisons du pantographe répètent horizontalement les mouvements produits dans un plan vertical. La machine à graver de M. Colas est fondée sur ce principe.

Le tracé géométral obtenu au moyen de l'appareil de M. Roulliet offrirait encore un avantage qu'il importe de signaler. Les figures dessinées sur le châssis étant *semblables* aux figures réelles des objets, il suffirait de placer une mesure entre le châssis et l'objet, parallèlement à ce châssis, pour connaître les dimensions de l'objet et établir en même temps l'échelle des dessins obtenus.

Ces résultats sont certainement fort curieux, mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, la solution donnée par M. Roulliet est incomplète; elle serait impossible pour un objet où l'on ne pourrait trouver un plan horizontal servant de base aux objets et un plan de projection auxiliaire, c'est-à-dire un plan parallèle à celui de l'appareil sur lequel on dessine. Ainsi la possibilité de l'opération serait subordonnée en quelque sorte à la position de l'objet et à celle que pourrait prendre le dessinateur. La figure suivante (fig. 4) montre dans quelle situation on peut se servir de l'instrument et dans quelle autre il devient inutile.



La projection de la figure LDBACT peut être tracée sur un châssis placé sur une ligne B' A' parallèle au plan LT; si le châssis était situé sur une ligne B''C', il n'y a plus de plan auxiliaire, et l'on ne peut obtenir la projection orthogonale.

Cette nécessité d'un plan auxiliaire restreint notablement l'emploi de l'appareil de M. Roulliet. Il y a en outre une difficulté matérielle fort grave à placer le châssis parallèlement au plan auxiliaire. Pour obtenir le parallélisme, en effet, il faut prendre des mesures, et dès lors le principal avantage de l'appareil a disparu.

Nous croyons qu'il est facile de remédier à ces inconvénients avec une modification dans l'appareil. En effet, si l'instrument portait avec lui un plan qui lui fût parallèle et qui servirait de plan de projection auxiliaire, il est évident que les deux conditions principales nécessaires à la solution du problème se trouveraient remplies.

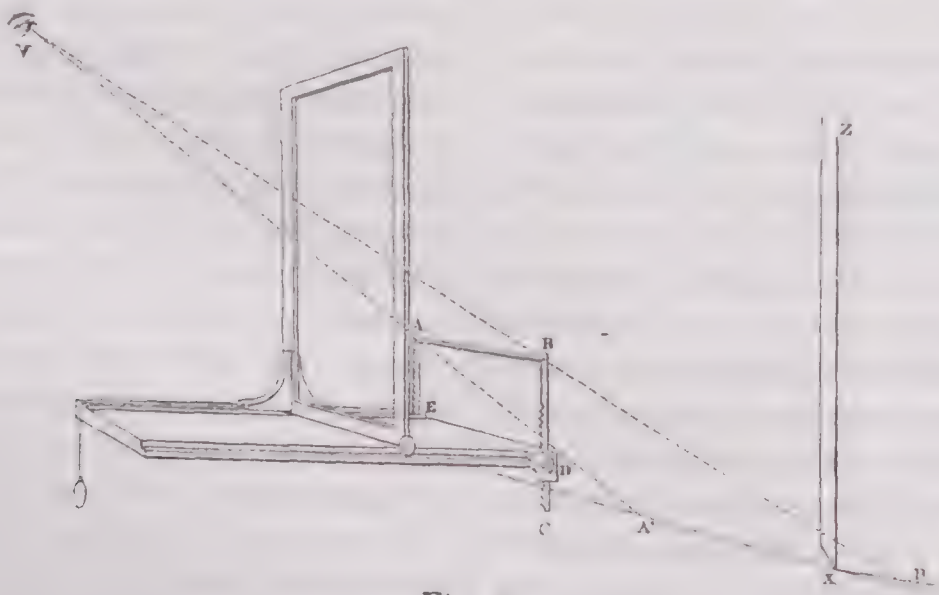


Fig. 5.

Nous proposerons donc d'établir, à l'extrémité du plateau sur lequel repose le châssis, une tringle horizontale triangulaire AB (voyez figure 5), qui s'élèverait ou s'abaisserait au moyen de deux tiges verticales à crémaillères BC et AE. On placera cette tringle de manière à ce qu'avec le point de vue V elle détermine un plan visuel passant par l'un des points quelconques X de l'objet. Alors la ligne AB déterminera la position d'un plan auxiliaire *fictif* sur lequel, par la méthode précédente, on ramènera tous les points situés dans le plan horizontal passant par le point X. Le résultat sera le même que si l'on avait pu ramener tous ces points sur une ligne A' B' qui n'existe point.

Avec cette modification, on pourrait construire un appareil destiné au levé des plans et mesurer, sans changer de place, les hauteurs et les distances de points très-éloignés. Voici quelle serait la manière d'opérer (voyez figure 6).

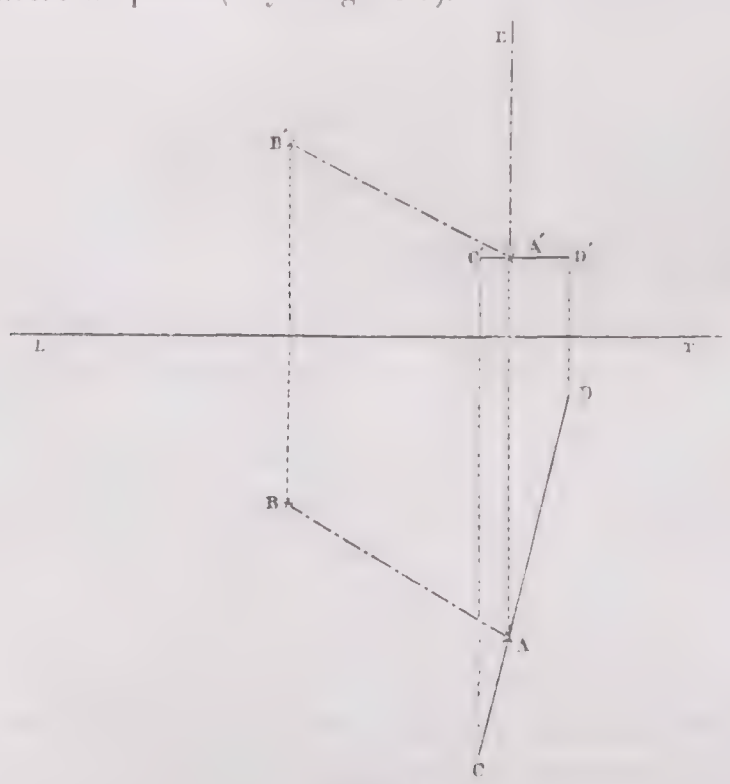


Fig. 6.

Soit LT, la ligne de terre, et A,B, les projections horizontales de deux points isolés dont A' et B' sont les projections verticales. On cherche la position relative de AA' et de B B', en prolongeant le plan visuel allant de l'œil à l'arête de la tringle jusqu'au point AA'. La ligne CD, C'D' représente l'intersection de ce plan visuel avec le plan horizontal qui passe par le point AA'. On projette ensuite l'autre point BB' sur le plan auxiliaire fictif déterminé par l'arête de la tringle parallèle à la ligne CD, C'D'. A cet effet, on placera une règle de telle sorte, qu'avec le point de vue, elle détermine un plan passant par les deux points AA' et BB' qui sembleront réunis par une ligne droite AB A'B'. En suivant sur le tissu tous les points de cette ligne avec la pointe du crayon, on obtiendra, comme précédemment, la projection orthogonale de cette ligne et, conséquemment, celle de son extrémité B B'. On connaîtra donc la position relative des deux points AA', BB', car on a leur projection orthogonale sur un plan vertical et sur un plan horizontal, en d'autres termes, leur plan et leur élévation.

La précision qu'exige ces opérations nous paraît exiger la substitution d'une glace au tissu de tarlatane qui, par son élasticité, pourrait donner lieu à des erreurs.

Nous nous sommes arrêtés longuement, Monsieur le Ministre, sur cette dernière application du procédé de M. Roulliet et sur les modifications qui peuvent le perfectionner. Nous ne pouvons nous dissimuler que le problème est résolu plutôt théoriquement que pratiquement, et que la solution est plutôt curieuse que réellement utile. Toutefois, le principe sur lequel elle repose nous a paru si remarquable et si ingénieux, que nous avons dû vous le faire connaître dans toutes ses conséquences et le proposer à des perfectionnements que la mécanique et l'industrie ne manqueront pas d'y apporter.

Quant à présent, l'appareil de M. Roulliet nous semble particulièrement utile aux artistes. Nul procédé abréviatif n'est d'une exécution plus facile ni plus fécond en résultats avantageux. Nous ne pensons pas qu'il dispense d'apprendre à dessiner. Au contraire, nous croyons qu'il ne servira qu'aux dessinateurs, pour leur épargner du temps et des tâtonnements pénibles. La rapidité avec laquelle s'opère cette espèce de calque sur le modèle, permet de saisir des attitudes difficiles, des raccourcis, des effets de lumière passagers, enfin elle rend facile de copier d'après nature bien des choses qui exigeaient autrement une mémoire exercée. Il est vrai que les détails délicats échappent à ce procédé, en raison de la difficulté matérielle de calquer des objets fort petits avec un crayon tendre sur un canevas plus ou moins grossier, plus ou moins élastique. Mais ce sont des esquisses et non des tableaux que le procédé de M. Roulliet est destiné à produire, et c'est, à notre avis, rendre déjà un service notable aux artistes, que d'abréger pour eux des opérations en quelque sorte purement matérielles.

PROPERTIA DE ROSSI.

I.

DANS une chapelle latérale et presque toujours déserte de l'église de Saint-Pétrone, à Bologne, on voit, à côté d'un autel où l'on officie rarement, une pierre tumulaire ornée d'une inscription latine et d'un très-beau bas-relief en marbre, représentant la *Chasteté de Joseph*. L'exécution de cette sculpture annonce une parfaite intelligence du sujet et un sentiment exquis de l'art, secondés par une main habile. La femme de Putiphar est jeune, belle, douée de tous les charmes extérieurs propres à captiver le cœur par les sens; ses longs cheveux roulent épars sur son épaule nue; des paroles tendres et enflammées semblent sortir de ses lèvres; la passion, le désespoir, le remords, se peignent sur tous ses traits, dans tous ses gestes. Le jeune homme, aussi beau qu'elle, recule et détourne la tête: il va fuir; mais la séductrice le rappelle, étend une main suppliante et tombe à ses pieds, accablée de honte, de douleur et d'amour.

Au-dessous de ce bas-relief, on lit une épitaphe latine dont voici la traduction :

Ici repose
Propertia de Rossi,
Sculpteur et poëte célèbre,
Née en 1508, morte en 1550.
Un amour malheureux
Termina sa vie
A l'âge de vingt-deux ans.
Priez pour elle.

Cette fin prématurée, causée par quelque passion ardente et invincible, ce tombeau modeste dans un coin obscur d'une chapelle abandonnée, la touchante recommandation qui terminait l'épitaphe, le mystère qui enveloppait pour moi cette existence de femme artiste, toutes ces circonstances intéressantes, jointes à la solennité du lieu, au calme et à la solitude qui régnaient à l'entour, me pénétrèrent d'une profonde émotion.

J'avais souvent entendu le nom de Propertia,

j'avais vu de ses ouvrages ; mais je ne me rappelais que d'une manière très-vague les événements de sa vie. La rencontre de son tombeau m'inspira un désir ardent de relire son histoire et d'en connaître les moindres particularités. Je me procurai sa biographie écrite par un de ses contemporains; c'est de ce livre que j'emprunte les scènes qu'on va lire.

II.

Propertia n'avait pas encore atteint sa vingt et unième année, et déjà sa réputation était si étendue et si bien établie, que les seigneurs de Venise l'appelèrent pour concourir avec Sansoviano et Pannicheli à l'embellissement de leur fameuse église *della Salute*. Ils lui firent préparer un appartement élégant et commode au premier étage d'un des plus beaux palais du grand canal, près du pont de Rialto. Ils lui commandèrent quatre statues en marbre pour l'intérieur de la nouvelle église, et la jeune artiste se mit aussitôt à l'ouvrage. Dès qu'on eut connaissance de son arrivée, sa maison devint le rendez-vous de tous les hommes distingués de Venise, des peintres, des sculpteurs, des musiciens et des poëtes. Sansoviano, Palladio, Tintoretto, et le docteur Todero, philosophe pyrrhonien, venaient voir travailler l'étonnante jeune fille, et ne savaient ce qu'ils devaient admirer le plus, de son talent ou de sa beauté.

A côté de tous ces admirateurs, il se trouvait aussi de nombreux adorateurs. Plus d'un noble fils de famille eût renoncé volontiers à l'héritage de ses pères pour la faveur de baiser cette main délicate qui créait des chefs-d'œuvre, et plus d'un poëte pindarique vint mettre à ses pieds toutes les déesses de l'Olympe, et tous les astres du ciel. Parmi les innombrables sonnets et madrigaux qui lui furent adressés, il en est un, mais c'est le seul, qui mérite d'être rapporté ; le voici : « Belle comme tes statues, « seras-tu toujours insensible comme elles? Autre-« fois on a vu des figures de marbre s'attendrir aux « plaintes et aux prières des hommes ; demeureras-« tu toujours inexorable aux nôtres? Pygmalion vit « la blanche Galatée lui sourire et répondre à sa « tendresse ; seras-tu plus cruelle que cette statue, « et n'aimeras-tu jamais? Ah! peut-être ne faut-il « accuser que nous de ton insensibilité ; nous ne sa-« vons pas trouver l'art de gagner ton cœur. Quel-« qu'un sans doute saura le trouver enfin : alors, « malheur à toi. »

Propertia, en effet, recevait avec indifférence les hommages et les protestations de ses soupirants ; on l'eût dite incapable d'aimer autre chose que sa sculpture. Tout ce qu'elle avait de feu et de passion dans l'âme, elle le réservait pour ses statues; hors de là, rien ne l'intéressait ni ne la touchait. Plusieurs demandes en mariage lui furent adressées ; mais elle les rejeta toutes, disant qu'elle n'était pas encore lasse de sa liberté, et que son art suffisait pour remplir sa vie. — Le moment approchait où ses prétendants rebutés allaient être vengés.

Un soir, par une de ces nuits sereines comme on n'en voit qu'en Italie, Propertia, assise devant son balcon ouvert, se reposait de ses travaux de la journée en rêvant à de nouvelles créations.

C'était l'heure solennelle où l'on ressent plus impérieusement le besoin d'aimer et d'être aimé; l'heure où une secrète influence s'échappe du sein des astres et des fleurs, où les parfums les plus doux montent au ciel, où la rosée la plus pure tombe sur la terre, où l'âme solitaire s'élève et descend tour à tour avec la rosée, avec les parfums, et va cherchant partout cette autre âme, sa sœur, qui doit compléter son existence en la doublant.

Tout à coup un léger bruit de rames retentit sur les flots, une gondole approcha de la maison de Propertia; une guitare se fit entendre, et, après un court prélude, une voix fraîche, suave, expressive, chanta ou plutôt soupira ces vers :

Già la notte bruna, bruna
Si spiegò sulla laguna ;
Non si sente voce alcuna,
Alcun rumor :
Già le stelle in chiera folta
Sorgon tutte ad una volta;
Deh ! tu pur ti desta, e ascolta
Inno d'amor.

(Déjà la nuit toute sombre s'est étendue sur la lagune; on n'entend plus aucune voix, aucun bruit ; déjà les étoiles innombrables se lèvent toutes à la fois ; lève-toi aussi, ô ma bien-aimée, et écoute mon chant d'amour.)

Jamais encore Propertia n'avait entendu de voix plus ravissante que celle qui chantait tout bas ces vers délicieux. Cette mélodie, cette voix s'emparèrent de toute son âme et y réveillèrent mille sensations nouvelles et inconnues. Aucun chanteur ne l'avait encore émue à ce point. Cette simple barcarolle lui parut plus touchante que tous les grands airs de Porpora et des autres compositeurs renommés de l'époque.—Pour qui chante-t-on ainsi? se demanda-t-elle. Serait-ce pour moi?

Le chanteur mystérieux continua :

Per te sfido ogni minaccia.
Purchè il canto mio ti piaccia,
Non m'arretra e' non m'agghiaccia
Alcun terror.
Ridi a una alma a te asservita !
Or che florida è la vita,
Odi voce che t'invita
Ai dolci error.

(Pour toi je brave tous les dangers ; pourvu que mon chant te touche, rien ne m'arrête, je ne crains rien. Accueille un cœur qui t'est asservi ! Pendant

que ton âge est dans sa fleur, écoute une voix qui t'invite au plaisir.)

Après le premier couplet, c'était de l'enthousiasme; après le second, ce fut de l'attendrissement. Des larmes jaillirent des yeux de la jeune fille. Elle avait souvent pleuré de joie ou d'admiration; ce soir-là, pour la première fois, elle pleura d'amour.

Deh! t'affida, o mia diletta!
Alla bruna gondoletta
Che sen' va sola soletta
Inverso il mar:
Deh! mi bea del divo aspetto!
Là, del mar sull' ampio petto,
Senza tema nè sospetto,
Potremci amar.

(Confie-toi, ô ma bien-aimée, à la gondole légère qui s'en va toute seule vers la mer; viens me réjouir par ta vue. Viens! Sur le vaste sein des mers nous pourrons nous aimer sans obstacle et sans crainte.)

Propertia venait de comprendre ce que c'est que l'amour; ce chant le lui avait révélé.

Elle se leva pour tâcher d'apercevoir l'inconnu; elle se cacha derrière les branches touffues des arbustes fleuris qui ombrageaient son balcon, et de là elle put regarder sans être vue. Mais la nuit, quoique très-claire, ne l'était pas assez pour qu'à cette distance il lui fût possible de distinguer les traits du mystérieux chanteur.

Un grand bruit de rames, qui annonçait l'approche de plusieurs gondoles, revenant probablement de quelque bal masqué, décida l'inconnu à s'éloigner. Propertia ne bougea pas de derrière son rideau de verdure; ses regards s'attachèrent à la gondole fugitive, et quand ses yeux l'eurent perdue de vue, ce furent son imagination et son cœur qui en suivirent la trace.

C'en était fait de son repos; tout lui devint à charge, son art même n'avait plus de charmes pour elle. La sculpture, cette poésie morte, lui paraissait bien froide et bien prosaïque à côté de la poésie vivante dont elle venait de s'enivrer. Elle négligeait son ciseau, ou si parfois elle le prenait encore, c'était pour ébaucher, d'une main tremblante, l'image de l'inconnu, tel que son cœur le lui représentait, beau, tendre, passionné, idéal comme son chant.

L'inquiétude, le désir, la passion, sont un milieu favorable au développement du génie poétique. Ces divers sentiments, ébranlant fortement les cordes de l'âme, en font souvent sortir des sons harmonieux. Propertia écrivit sous leur impression quelques strophes brûlantes dont voici des fragments :

« Depuis quelques jours, je ne me reconnais plus. Une voix me poursuit toujours et partout. Cette voix, est-ce celle de mon bon ou de mon mauvais ange? Je l'ignore. Elle m'a paru aussi douce que celle des saints du ciel. Mais souvent le démon revêt la forme des fils de lumière! Ah! si c'est ainsi qu'il réduit les âmes, hélas! les âmes qui s'abandonnent à lui sont plus à plaindre qu'à blâmer.

« Pauvre Propertia! Fallait-il tant résister pour te livrer si vite, pour te laisser égarer par une vaine ombre, par une vision, par un rêve? Où est ton orgueil? Un souffle l'a abattu. Où est ta force? Un souffle l'a brisé. Ton innocence, l'innocence du cœur t'a quittée; le sommeil ne berce plus tes nuits; la joie n'illumine plus tes veilles. Ton bonheur a fui pour jamais... »

Plusieurs jours se passèrent ainsi dans les luttes cruelles de la passion et les angoisses de l'attente. Enfin, un soir, la même gondole revint, la même voix se fit entendre. Propertia goûtait depuis quelques minutes un plaisir égal à celui de la première fois, ou même plus vif encore, lorsqu'une fenêtre, qui s'ouvrit à l'étage supérieur, détourna son attention et troubla son ivresse. Un ruban, jeté par une main invisible, descendit dans la gondole; le jeune homme y attacha une lettre, puis la gondole s'éloigna et la fenêtre se referma.

Ce fut comme un coup de foudre pour la pauvre Propertia. Elle tomba dans un fauteuil, froide, désespérée, en s'écriant : — Ce n'était pas pour moi!

Le lendemain, elle apprit qu'au-dessus d'elle demeurait un riche patricien qui avait une fille nommée Marcella. C'était à Marcella que l'inconnu adressait ses chants.

Quelques lambeaux de poésies relatifs à cette phase douloureuse de la vie de Propertia nous apprendront mieux que nos conjectures ne pourraient le faire l'état de son âme.

« Mon Dieu, dit-elle dans un de ces fragments, que ne me laissiez-vous dans l'erreur? Pourquoi ai-je appris la triste vérité? O vérité, je te maudis! Mensonge, je t'adore! Je te dois les plus beaux instants de ma vie; mais ils ont été courts! Et me voilà réduite à regretter mon erreur! Que vais-je devenir? Amour, aie pitié de ta victime! Grâce, grâce, grâce! »

« Oh! si je pouvais mourir! dit-elle ailleurs. Il n'y a que la mort qui puisse faire cesser mes tortures et me sauver. Mais je suis jeune : elle n'exaucera pas mes vœux. Avant de mourir, il faut que je sois le jouet de mon mauvais génie; il faut que je combatte, que je succombe peut-être. Hélas! je n'ose regarder dans mon cœur de peur d'y voir le crime. »

— Eh bien! dit un jour en entrant dans l'atelier de Propertia le docteur Todero, vous ne travaillez plus? Que faites-vous donc, ma fille? Vous êtes triste, vous qui étiez si gaie! Vous pleurez! Qu'avez-vous? Si je connaissais la cause de votre chagrin, je n'aurais pas de peine à vous consoler; car la vie est une mauvaise plaisanterie dont nous devons éviter d'être la dupe. Nous sommes tous des enfants; un rien nous amuse, un rien nous afflige. La philosophie stoïcienne nous apprend à tout regarder avec indifférence. Rien n'est sûr, rien n'est

vrai que le doute et la négation. Ce monde est une grande fiction ; il change à chaque heure, à chaque seconde du jour ; depuis que je vous parle, il s'est déjà transformé plus de vingt fois. Prenez les hommes et les choses pour ce qu'ils valent. Ne vous en inquiétez pas plus qu'ils ne le méritent.

Les artistes, ses amis, cherchèrent aussi à la consoler ; ils vinrent l'inviter à leurs fêtes, à leurs promenades sur mer ; mais Propertia refusa de prendre part à ces divertissements.

Une nuit que le vent soufflait avec violence, et que de gros nuages noirs voilaient la lumière des étoiles, Propertia entendit encore la voix aimée. Transportée d'amour et de jalousie, elle n'attendit pas que le premier couplet fût fini ; elle prit un ruban et le jeta dans la gondole, et bientôt elle le remonta chargé d'une lettre. La nuit était si noire et le vent si bruyant, que l'inconnu se laissa aisément tromper. La gondole s'éloigna, et la jeune fille lut avec émotion les lignes suivantes :

« Belle Marcella,

« Demain soir, à onze heures, je vous attendrai au « bas du Rialto pour vous conduire au bal masqué « du Casino de Saint-Marc. Venez en domino bleu « comme de coutume.

« Votre Giulio. »

III.

Le lendemain soir, à onze heures, une femme en domino bleu entrait mystérieusement dans une gondole qui stationnait au bas du Rialto, et qui se dirigea vers Saint-Marc. Giulio l'entoura de ses bras et posa sa tête sur son sein. Ils gardèrent pendant toute la traversée un silence absolu ; ils étaient l'un et l'autre trop émus pour parler, trop heureux pour exhaler leur joie. Le vrai bonheur ne se peut exprimer avec la parole humaine. Mais à mesure qu'ils approchaient du terme de leur course, Propertia sentait son trouble s'accroître et éprouvait du repentir de sa coupable démarche. Elle finit par former les vœux les plus étranges ; elle eût aimé voir la lagune bouleversée par quelque vent terrible : — Tempêtes, levez-vous, disait-elle, engloutissez-moi avec celui que j'aime avant qu'il découvre son erreur. Voici le plus doux moment de ma vie ; ô mort, viens le rendre éternel ! Frappe-moi pendant qu'il dure encore !

Mais ni les éléments ni la mort n'écoutèrent sa prière. La gondole arriva tranquillement et sans obstacle à sa destination ; Propertia et Giulio en sortirent et se dirigèrent vers le Casino de Saint-Marc.

Cependant, le jeune homme commençait à concevoir des soupçons, et l'inquiétude de sa compagne n'était pas faite pour les dissiper. Toutefois il résolut d'attendre la fin du bal pour éclaircir ses doutes. Deux heures s'écoulèrent ainsi. Au bout de ce temps, l'arrivée d'une personne qu'il reconnut aussitôt pour Marcella lui ouvrit les yeux. Il l'aborda en l'appelant par son nom. Marcella détourna la tête et voulut fuir celui qu'elle regardait déjà comme indigne de son amour ; mais Giulio, la prenant par le bras, l'entraîna du côté de Propertia qui avait suivi des yeux avec une anxiété croissante tous les mouvements du jeune homme, et qui, dans ce moment, était plus morte que vive. Giulio s'approcha d'elle avec fureur et lui arracha son masque, en criant à la face de tout le monde : — Vile courtisane, reçois le châtiment qui t'est dû !

Propertia tomba sans connaissance au milieu de la foule ; Giulio et Marcella profitèrent du désordre occasionné par cette scène pour s'esquiver sans être reconnus.

LOUIS DELATRE.

(*La fin à la prochaine livraison.*)

COLLECTIONS PARTICULIERES DE PARIS.

—

CABINET DE M. MARCILLE.

Monsieur Marcille est un de ces hommes heureux qui possèdent ce qu'ils aiment. Prudhon est le peintre favori de M. Marcille; et il a plus de soixante Prudhon, dessins et tableaux. C'est un bonheur comme celui des gens d'esprit qui trouvent des mots à plaisir. M. Marcille trouve des Prudhon quand il en veut, parce qu'il en veut toujours et qu'il les aime avec passion.

La seconde affection de M. Marcille, c'est Greuze; et il a douze Greuze à l'huile, un pastel, un nombre infini de dessins, sans compter une collection de copies de toutes les têtes de Greuze qui ont paru dans les collections ou dans le commerce.

En général, les prédilections de M. Marcille s'adressent aux peintres gracieux, comme certains artistes de notre école du dix-huitième siècle, Fragonard, Chardin, Boucher, après Greuze toutefois, et surtout après Prudhon. Je soupçonne aussi M. Marcille d'avoir un faible pour les grands coloristes de toutes les écoles, car on voit chez lui plusieurs copies des plus beaux tableaux du Corrége, à défaut de ces rares peintures qui sont maintenant classées à demeure dans les collections royales; deux bonnes esquisses originales de Rubens, l'*Enlèvement d'une femme par les Centaures*, *Mars partant pour la guerre retenu par Vénus*, provenant de la vente de M. Dubois. Il a encore réuni une vingtaine de Géricault, à l'huile ou au crayon.

Quand on entre chez M. Marcille, on rencontre, dès l'antichambre, Greuze, Chardin, Géricault, Prudhon, et tout l'appartement est tapissé d'excellentes peintures. On s'arrête souvent, jusqu'à ce qu'on arrive au sanctuaire où les principaux dessins de Prudhon sont exposés. Après quoi, M. Marcille conduit les intimes dans quelques pièces qui servent de magasin à tableaux. Là, vous trouvez deux cents toiles entassées par terre et formant des montagnes qui laissent à peine un sentier étroit pour les pieds du visiteur. Alors votre gracieux hôte détache au hasard du flanc de la montagne quelque trésor poudreux, et vous montre une étude de maître, ou bien un charmant portrait de femme. Il est difficile d'indiquer seulement tout ce que possède M. Marcille, et il ne le sait pas lui-même; car cette collection est le résultat d'un amour de vingt ans, sans cesse actif et désintéressé. Il faut donc nous contenter d'une rapide énumération des ouvrages de Géricault, de Greuze et de Prudhon, cette glorieuse trinité si bien représentée chez M. Marcille.

Géricault. — *Léda et le Cygne*, au bord d'un ruisseau entouré d'arbres mystérieux. C'est une petite esquisse à l'huile, d'une superbe tournure et d'une vigoureuse couleur. — *Deux Lions*, du tableau de Rubens dans la série des Médicis, du Louvre; étude à l'huile. — *Joueur de flûte*, étude académique, d'une exécution toute magistrale. — *Portrait d'homme* assis dans l'attitude de la méditation; esquisse à l'huile. — *La Méduse*, étude à la plume pour le grand tableau du Louvre, avec une composi-

tion différente : la barque qui doit sauver les naufragés est tout près d'eux. On sait que Géricault a retourné dans tous les sens la pensée de son tableau. — Autre étude pour *la Méduse*, avec de nouvelles variantes. — Plusieurs études de fragments pour la même composition. — *La Traite des Nègres*, dessin très-important, à la plume et lavé, pour le tableau dont il parlait sur son lit de mort. — Plusieurs études pour un *Mazeppa*. — *Scène de brigands nus;* grande composition avec de nombreux personnages. — Le *Triomphe de Silène*, lavé et rehaussé de blanc. — Deux autres études du même sujet, au crayon, avec des changements. — *Jésus au jardin des Oliviers*, composition pleine de sentiment, à la plume et vigoureusement lavé. — *Lion couché*, aquarelle qui rappelle les études d'animaux, de M. Eugène Delacroix. — *Nègre à cheval*, à la plume et lavé. — *Homme nu retenant un cheval qui se cabre*, magnifique dessin au crayon. — Un autre *Cavalier*, à la plume. — Plusieurs dessins d'hommes et de chevaux. — Enfin, une esquisse du *Hussard à cheval*, du Palais-Royal.

Greuze. — *La Frayeur*, tête de jeune femme, de grandeur naturelle et de la bonne exécution du maître, à l'huile. — Tête de *Petit garçon*, à l'huile. — Tête de *Jeune homme*, charmante étude à l'huile pour un tableau. — La *Mère de Charles X*, portrait en buste, à l'huile. — Portrait de *Madame Elisabeth*, à l'huile. — Portrait de *Jeune femme*, avec un manteau blanc, garni de fourrures, à l'huile ; quelques personnes l'attribuent à un autre maître du dix-huitième siècle. — Tête de *Petite fille*, étude à l'huile. — *La Pudeur*, étude de jeune fille debout, pour le tableau de *Psyché et l'Amour*, à l'huile. — Tête de *Jeune fille*, vue de face, pastel. — La *Madeleine*, tête de grandeur naturelle, aux trois crayons et harmonieusement estompé; étude pour le beau tableau de M. de Montlouis. — Portrait de M. Delaborde, tête d'étude à la sanguine, pour le jeune chasseur, dans le tableau de la *Mère heureuse*. — Tête de vieillard, pour la *Malédiction paternelle*; sanguine. — *Femme couchée*, étude à la sanguine pour le grand tableau de *Danaé*. — Tête de *Jeune femme*, d'une expression ravissante ; ces deux dessins proviennent de la vente Villenave. — Tête de *Jeune fille*, les cheveux épars, sanguine. — La *Comparaison des seins*, charmante composition de deux femmes demi-nues, à l'encre et lavée d'encre de Chine. — Et bien d'autres dessins classés dans les cartons.

Prudhon. — *Vénus et Adonis*, un chef-d'œuvre digne du Corrége; c'est la belle esquisse terminée que M. Marcille a payée 8,500 fr. à la vente Sommariva. Ce n'est pas trop, quoiqu'il n'y ait pas un pied carré de peinture. Les chairs sont d'une couleur admirable; la lumière est harmonieuse et juste. Aux pieds de Vénus, de petits amours jouent avec des chiens. Le paysage est mélancolique et mystérieux. — *L'Innocence préférant l'amour à la richesse*, petite esquisse terminée, qui peut faire pendant à la précédente. Mlle Mayer en a peint un grand tableau.— Le *Rêve du bonheur*, autre petite esquisse dont Mlle Mayer a également fait le tableau : une femme voluptueusement couchée est soutenue par son amant; l'Espérance, aidée des Amours, conduit la barque. — *L'âme s'envolant au ciel*, grande figure de femme nue, les bras étendus et le pied touchant à peine un rocher au-dessus de la mer. Cette peinture à l'huile n'est pas tout à fait terminée et laisse voir les préparatifs du maître ; elle provient de la vente de M Dubois, de la rue de Lancry, où elle a été vendue très-bon marché. — Portrait de *Jeune femme*, coiffée d'un chapeau de paille orné de fleurs. Une demi-teinte très-douce voile le haut de son visage. Il n'est pas certain que ce gracieux portrait soit de Prudhon. — *Joseph et Putiphar*, petite esquisse à l'huile, de deux pouces carrés. Elle offre les plus fines qualités du maître. C'est le même motif que celui de l'esquisse qui vient d'être vendue chez M. Dubois, de la rue Hauteville. — Le même sujet, plus grand, à la plume, à l'estompe et rehaussé de blanc. — Portrait de *la fille de Prudhon*, grandeur naturelle, pastel. — Tête de femme, grandeur naturelle, estompe et crayon noir. — Tête de *Satyre*, grandeur naturelle, fusain.—Portrait en pied de *M. Sommariva père*, debout.— Portrait de *M. Bonhommé*, notaire ; il est assis dans un paysage et caresse un chien. On dit que le grand portrait à l'huile est dans la famille de M. Bonhommé; sur papier gris, aux crayons noir et blanc. — *La France*, tête de femme au crayon noir. — Portrait de *Joséphine*, petite esquisse du grand portrait qui appartient au prince Louis Bonaparte. —Portrait du *Roi de Rome enfant* ; il est couché au milieu des fleurs. Il y avait autrefois la couronne impériale suspendue sur sa tête. Prudhon lui-même y a substitué les lis et le cordon bleu ; petite esquisse à l'huile. — Autre portrait du *Roi de Rome*, fait à la Malmaison en 1811, pour la gravure; tête de profil, au crayon noir. — *Femme assise*, à la plume, pour la gravure.—Deux *Victoires*, figures symboliques pour un transparent du sacre de Napoléon. — *La reveillière Lepeaux*, caricature à la plume, pour la gravure. —*La Renommée*, étude à la plume et au crayon. — Deux études de *Vénus*. — *Abel*, étude d'homme nu et renversé, pour le tableau du Louvre, estompe. — *Vénus au bain*, femme nue en pied; crayons noir et blanc.—*Vénus et l'Amour*, petit médaillon, au crayon noir.— Deux *Baigneuses* renversées, aux crayons noir et blanc, d'un effet extraordinaire. — *Pasiphaé*, étude de femme qui serre le cou d'un taureau, d'après un bas relief grec du Louvre ; à la plume.—*Les Arts, le Commerce et l'Industrie présentés à la France* assise entre la Force et la Justice, petit bas-relief à la plume et lavé. — Deux dessins pour l'illustration du *Gentil Bernard*. — *La Constitution française fondée par la*

sagesse, grand dessin pour la gravure. — *Vénus présentant Hélène à Pâris*, peu avancé, aux crayons noir et blanc. — *L'Émulation donne l'essor à l'Étude;* c'est le dessin des deux petits Amours du plafond du Louvre, salle des sculptures grecques. — *Minerve conduisant le génie des Arts à l'immortalité*, grande esquisse du plafond du musée, exécuté par M. Meynier. — Autre petite esquisse du même sujet. — Études pour *l'Avarice foulant aux pieds les sentiments humains*. — *L'Aurore répandant ses trésors sur la terre*, légère esquisse au crayon noir. — *L'Offrande à l'Amour*, crayons noir et blanc. — *La Philosophie*, dessin terminé d'une des quatre grandes figures à l'huile qui sont chez M. de Rothschild; M. le marquis Maison possède deux autres dessins de cette série. — *Le Crime conduit devant la Justice*, belle composition avec une pièce de rechange dont M. Carrier possède le repentir. M. Ledru-Rollin en a une autre esquisse plus grande et d'une beauté supérieure. — *L'Amour qui séduit l'Innocence*, étude au crayon noir. M. Legrand, des ponts et chaussées, possède aussi un beau dessin de cette composition, que Prudhon affectionnait et qu'il a répétée quatre fois à l'huile. On voit un de ces tableaux chez M. Martin, agent de change. — *Paysage*, aux crayons noir et blanc. Les derniers plans sont sévères comme les paysages du Poussin, tandis que les premiers plans sont d'une couleur abondante et vigoureuse. — *L'Assomption de la Vierge*, deux études au crayon de la délicieuse esquisse achetée 12,000 fr. par lord Yarmouth, à la vente de M. Paul Perrier. — *Apollon et les Muses*, cinq dessins séparés, renfermant dix figures et deux enfants. C'est noble, élégant et pur, comme les bas-reliefs de la plus belle époque grecque. Il porte la signature de Prudhon, que nous n'avons jamais vue à ses dessins. — Enfin, une collection d'*Académies*, sept hommes debout, dans des attitudes diverses, un homme couché et trois femmes debout; il y en a une dont le bras levé jette une ombre mystérieuse sur le visage. Les académies d'hommes sont à des degrés d'exécution plus ou moins avancés, et aident ainsi à comprendre les merveilleux procédés du maître. Mais nous nous réservons d'apprécier son talent dans un article spécial, où nous interrogerons tous les excellents ouvrages que nous avons eu le bonheur de voir dans les musées publics et dans les collections particulières.

Enfin, M. Marcille a réuni l'œuvre entier de Prudhon; cent trente pièces gravées ou lithographiées. La bibliothèque Royale n'en possède pas trois douzaines. Il y a dans ces cartons précieux de petites vignettes grandes comme l'ongle, mais bien rares aujourd'hui, des têtes de lettres, des cartes de visite, etc.; il ne manque, hélas! à M. Marcille que deux pièces, deux seules, une tête de Vierge et une petite vignette de la révolution. Et croyez bien que cela trouble sa béatitude. Qui pourra donc découvrir ces deux morceaux tant désirés? Mais il faut que ces pièces soient introuvables, puisqu'elles ont échappé aux ardentes recherches du possesseur de cette collection.

M. Marcille a réuni aussi des autographes de Prudhon, une lettre à M. Molinos, architecte du département de la Seine, son bon patron (*mio buon padrone*), comme il l'appelle, et deux albums que Prudhon a couverts de croquis et de notes en Italie. Voilà qui est précieux! Que d'études curieuses d'après les statues grecques; des bas-reliefs, des mascarons. Le grand album porte en titre: Recueil de différentes figures prises *après* l'antique. Heureusement, ce n'est pas de la main de Prudhon, qui était plus fort que Greuze sur l'écriture et l'orthographe. Il y a dans ce grand album une quarantaine de figures au trait et quelques-unes avec les ombres, comme une préparation pour la gravure; quelques têtes, la plupart à la plume; plusieurs extraits d'histoire, à l'intention de sujets de tableaux, sur Stratonice, Cimon d'Athènes, Périclès, Horatius Coclès, Lucrèce, Mucius Scévola. Ce petit album renferme, outre les croquis, les académies et les études de femmes drapées, des notes de dépenses, des adresses, et une superbe lettre d'amour vivement écrite au crayon et très-raturée. Nous réservons cette lettre intéressante pour la biographie de Prudhon.

Après cette longue énumération, il faut bien cependant mentionner encore quinze Chardin environ: *les Couseuses*, une femme et deux petites filles, spirituelle esquisse; *l'Intérieur d'une cuisine*, avec une femme puisant de l'eau à une fontaine; deux *Natures mortes*, des fraises, des fleurs et des pots; quinze Philippe de Champagne, dont un portrait de *Richelieu mort;* dix Van Spandonck; trois Van Dael; deux Pagnest, qui sont si rares, une académie et un torse; une *Nymphe au bain*, de Vleugel; huit ou dix Fragonard, dont la *Jeune femme présentant son enfant aux fleurs*, et deux petits portraits de femme, à la sanguine; plusieurs Boucher; des pastels du dix-huitième siècle, et une collection d'environ cent vingt portraits historiques. Le *Bulletin de l'alliance des arts* en a donné le catalogue complet. Nous citerons entre les principaux personnages: Molière, par Lefebvre; Voltaire, Rousseau, Mme Dubarry, pastels de Latour; Robespierre, par Danlou, en 1787; la Fontaine, par Rigaud; Cromwel, Condé, Mirabeau, etc.

M. Marcille possède aussi quelques marbres, comme un buste de Voltaire, par Houdon ou par Pigale; des plats, de Bernard Palissy; des objets de curiosité et des livres rares. Il nous a montré, entre autres, le Bezout qui a servi à Bonaparte pour ses études mathématiques. Ce bouquin, tant de fois feuilleté par le jeune homme avant qu'il fût un grand homme, porte sa signature et deux vers autographes en mauvais italien, dont voici la traduction: « Corse, si tu espères un sort meilleur, tu l'espères en vain. »

VENTE

DE LA

GALERIE DE M. DUBOIS.

—

Le compte rendu de cette vente nous fournira l'occasion de réparer quelques omissions; car il est des tableaux qui, perdus dans l'ensemble de la galerie, avaient échappé à nos yeux, et qu'un isolement favorable nous a mis à même d'apprécier.

Il serait à désirer qu'on ait songé depuis longues années à enregistrer les ventes de tableaux. Les amateurs, entraînés par la rivalité des enchères, sont exposés sans cesse à être victimes de quiconque tente d'exploiter leur engouement ou leur bonne foi. Or, aucune fraude ne serait possible si l'on savait, par documents certains, de quel atelier est sortie telle peinture, quel en a été le premier possesseur, en quelles mains elle a passé successivement. Il importe qu'un journal d'art suive les tableaux remarquables dans leur transmission, en précise la mercuriale et tienne ses lecteurs au courant des ventes importantes.

Celle de M. Dubois était de ce nombre, et les œuvres capitales de cette belle galerie ont été chaleureusement disputées. On a rendu à peu près justice aux tableaux de l'école italienne, et le *Portement de croix*, de Sébastien del Piombo, a atteint le prix de 5,001 fr.; la *Madone*, du Pérugin, a été adjugée à 2,450 fr.; une autre *Madone*, de Sasso Ferrato, à 1,550 fr.; une *Nativité*, du Guide, est montée jusqu'à 1,220 fr., et une *Adoration des bergers*, du vieux Mariolto Albertinelli, jusqu'à 2,550 fr. Toutefois, les peintures de l'école primitive ont eu généralement peu de succès : *l'Adoration*, de Giovanni Beltraffio, s'est vendue 120 fr.; *la Vierge et l'enfant*, de Luini, 620 fr.; la *Sainte Famille*, de l'école de Sébastien del Piombo, 655 fr.; le cadre de portraits dans la manière d'Holbein, 519 fr., et le *Portrait en pied*, de Van Eyck, 74 fr.

Les deux Canaletti (1), que nous avions signalés, ont été adjugés pour une somme totale de 1,565 fr.; une belle copie du *Saint Jérôme* du Corrége, par Bartholomeo Schidone, a été payée 1,200 fr.

Plusieurs tableaux des écoles flamande et hollandaise, la plupart de dimension presque microscopique, mais d'un fini précieux et d'une incontestable authenticité, ont éveillé l'émulation des enchérisseurs. M. Dubois avait acheté 9,880 fr., à la vente Paul Perrier, un *Paysage* de Berghem, composition de douze figures groupées au pied des ruines d'un château, sur le bord d'une rivière limpide; ce tableau a été revendu 8,000 fr. Berghem a eu les honneurs des deux journées de vente, car les peintures des autres maîtres sont arrivées à des prix comparativement très-inférieurs. Parmi les tableaux d'un mérite réel, et de l'acquisition desquels les collectionneurs ont lieu de se féliciter, nous citerons deux *Pâturages*, d'Ommèganck, 1,201 fr.; une *Adoration des bergers*, esquisse de Rubens, achetée 499 fr. à la vente Perrier, 600 fr.; le *Repos de Diane*, œuvre collective de Rubens, Van Kessel et Breughel de Velours, 855 fr.; les *Parages du Moerdyck*, magnifique marine de Ludolf Backhuisen, 2,520 fr.; le *Portrait de la mère* de Gérard Dow, 1,500 fr.; une *Vue de Norwége*, par Everdingen, 799 fr. 50 cent.; la *Vue intérieure de Delft*, charmante miniature de Vander Heyden (1), 2,555 fr.; des *Fleurs et fruits*, par Van Huysum, 2,999 fr.; la *Vue de la porte de Wezel, à Amsterdam*, par Z. Ruysdael (*effet d'hiver*), 2,000 fr.; un *Paysage*, par le même, représentant une ferme au milieu de massifs d'arbres épais, et sur le premier plan, une mare sur laquelle est un bateau, 3,010 fr.; une *Vue des montagnes de la Norwége*, par le même, 2,101; une *Vue du château de Regsinck*, par le même, 1,000 fr.; un *Intérieur de cuisine*, par Slingelandt, 2,620 fr.; un tableau de bonne qualité, *Animaux au repos dans une prairie*, par Paul Potter, a été poussé jusqu'à 5,000 fr.; mais le propriétaire n'a pas voulu le céder à ce taux.

Nous avons dit que l'école française était tristement representée; aussi a-t-elle été accueillie avec défaveur. Cependant, une *Tête d'expression*, de Greuze, quoique médiocre à notre avis, a été payée 2,125 fr.; c'est une tête de jeune homme, dont les yeux sont levés au ciel et dont la physionomie exprime la rêverie. Deux petites toiles d'Antoine Watteau, représentant des seigneurs et des dames en costumes de théâtre, ont été vendus ensemble 1,299 fr. *Joseph et Putiphar*, faible esquisse de Prudhon, n'a trouvé d'acquéreur que pour 571 fr.; la *Vue du port et de la rade de Gênes*, par Claude Lorrain, a été retirée par M. Dubois, bien qu'on en offrît 5,000 fr.

Cette vente contribue à établir un fait : c'est que les tableaux de l'école naturaliste ont plus de valeur marchande que ceux des artistes italiens. Ceux-ci, par la noblesse du sujet, par la grandeur de l'exécution, conviennent aux églises et aux musées; mais les intérieurs, les paysages, les scènes populaires des Flamands demeurent en possession de la faveur publique; ils s'accommodent mieux avec nos inclinations, nos idées, nos habitudes journalières, et la mesquinerie même de leurs conceptions explique la vogue dont ils jouissent.

(1) Hauteur, 32 centimètres; largeur, 47 centimètres.

(1) Hauteur, 17 centimètres et demi; largeur, 21 centimètres.

VISIONS.

Je rêvais dans les bois sous les rameaux du frêne,
Une femme passa, comme une souveraine :
— « Qui donc es-tu, lui dis-je, en lui prenant la main,
Toi que j'ai vue hier, que je verrai demain,
Tantôt sous les cyprès et tantôt sous les roses,
Tantôt triste ou joyeuse en tes métamorphoses ? »
D'une voix pure et fraîche elle me répondit :
— « Je suis un ange errant qu'on aime et qu'on maudit.
Depuis l'éternité que je parcours la terre,
Pour moi-même je suis un étrange mystère ;
Mais tu verras bientôt passer dans la forêt
Trois femmes qui toujours ont porté mon secret. »
Elle dit, et passa plus vive et plus légère
Que la biche aux doux yeux qui fuit sous la fougère.

Je rêvais ; cependant sur le même chemin
Une femme apparut ; la neige et le carmin
Se disputaient l'éclat de sa jeune figure.
— « Salut ! toi qui souris ; sois-moi d'un bon augure ;
Femme, dis-moi ton nom. — Mon nom est dans ton cœur. »
Elle dit, et s'enfuit avec un air moqueur.

Une autre la suivit, pâle et contemplative.
— « Et toi, qui donc es-tu ? » Comme la sensitive
Qui craint d'être touchée, elle prit en passant
Un timide détour sous l'arbre jaunissant.
Mais je la poursuivis. — « Qui donc es-tu, de grâce ?
Femme, dis-moi ton nom, ou je suivrai ta trace.
— Abeille du Très-Haut, je vais cherchant mon miel
Dans la plante et la fleur que Dieu cultive au ciel. »

Une autre femme encor passa sous le vieil arbre ;
En la voyant venir je me sentis de marbre :
Un hibou la suivait ; un sinistre corbeau
Annonçait son passage ; une odeur de tombeau
S'exhalait de ses pas. — « Ton nom ? — Je suis ta mère
Suis-moi, car ici-bas toute source est amère ;
L'abîme où je descends n'est pas une prison,
C'est le sombre chemin d'un plus grand horizon. »

Riantes visions, et visions austères !
Qu'avais-je vu passer ? La VIE et ses mystères,
L'AMOUR, qui nous promène en ses mille allambhras,
La FOI, qui vers le ciel lève en priant ses bras,
La MORT, qui des écueils du monde nous délivre
Et de l'éternité vient nous ouvrir le livre.

ARSÈNE HOUSSAYE

A la Chatelaine

Physionomie Parisienne.

Le marchand.

CASIMIR DELAVIGNE.

Vous vous rappelez la guerre que soulevèrent les premières hardiesses de l'école romantique. Tous les écrivains prirent les armes, choisirent un drapeau et entrèrent en campagne, les uns traînant la grosse artillerie des dissertations, les autres escarmouchant avec la satire et l'épigramme. Les classiques, fiers de leur généalogie, réclamaient le respect dû aux règles anciennes, l'inviolabilité des formes consacrées, la rigoureuse division des genres.

« Émancipons le génie, s'écriaient leurs adversaires; épargnons à l'art des difficultés factices; délivrons la fantaisie des entraves d'une méthode compassée; laissons l'inspiration couler à pleins bords et sans digue. » C'était surtout à l'occasion du théâtre que la discussion fermentait. La tragédie, suivant les disciples d'Aristote, devait être l'imitation d'une action sérieuse et complète, resserrée dans l'espace de vingt-quatre heures. Il n'y avait, au dire des novateurs, ni tragédies ni comédies, mais les compositions dramatiques représentaient la vie humaine avec son mélange de bien et de mal, de joie et de douleur, de rires et de larmes. Entre les partisans des doctrines surannées et les démolisseurs du passé, se forma un parti intermédiaire, sans passion et sans haine, méticuleux, réservé, timide dans la recherche du vrai, amalgamant par portions égales les vieux systèmes et les jeunes réformes. L'âme de ce parti fut Casimir Delavigne, auteur spirituel, intelligent, moins capable de verve que de correction, de grandeur que d'élégance, assez supérieur pour s'assurer une place honorable, trop dénué d'originalité pour monter au premier rang.

Jean-François-Casimir Delavigne était de cette race normande qui a donné tant d'hommes célèbres à la France. Il était né au Havre, au mois d'avril 1793. Élève distingué du lycée Napoléon, il obtenait encore des prix au concours général, quand il publia un dithyrambe médiocrement pindarique *sur la Naissance du roi de Rome*. En 1815, il soumit au jugement de l'Académie française un épisode épique, *Charles XII à la Narva*, auquel on n'accorda qu'une mention honorable, bien qu'il fût assez faible pour remporter le prix. Un *Dithyrambe sur la mort de Delille*, un poëme sur *la Découverte de la vaccine*, parurent en 1815. En 1817, l'Institut mit au concours ce sujet : « Que l'étude fait le bonheur dans toutes les situations de la vie. » Le jeune versificateur le traita sous la forme dubitative, renonçant par cela même à la récompense qu'il était en droit d'attendre. La lecture publique de son épître répandit et propagea sa naissante renommée, que les *Messéniennes* achevèrent de populariser. Dès cette époque (1818), une opposition menaçante s'était organisée contre la restauration. Les libertés oc-

troyées par celle-ci n'avaient pas suffi pour dédommager d'un glorieux despotisme, et la majorité accueillait avec faveur, avec transport, avec enthousiasme, tout ce qui l'entretenait d'une nationalité grande et libre. Les sentiments patriotiques qui respiraient dans les *Messéniennes* furent l'élément de leur succès. Vingt et un mille exemplaires des trois premières se vendirent en une année, et toutes les élégies que l'auteur a publiées sous le même titre (1) ont vivement occupé l'attention générale. Cependant le lecteur impartial ne voit dans les *Messéniennes* qu'un recueil de vers incolores, alignés par le raisonnement plutôt que dictés par l'inspiration. Le style n'a rien de pittoresque; la pensée, parfois énergique, est presque toujours présentée sèchement. Se douterait-on que voici la description de l'effroyable déroute de Waterloo ?

Les coursiers frappés d'épouvante,
Les chefs et les soldats épars,
Nos aigles et nos étendards
Souillés d'une fange sanglante,
Insultés par les léopards,
Les blessés mourant sur les chars,
Tout se presse sans ordre ; et la foule incertaine,
Qui se tourmente en vains efforts,
S'agite, se heurte, se traîne,
Et laisse après soi dans la plaine,
Du sang, des débris et des morts.

Le simple récit de la bataille est plus saisissant que cette froide accumulation. Ce passage, que nous avons pris au hasard comme échantillon des *Messéniennes*, est dépourvu de force et d'harmonie. Habitué par l'école nouvelle à la richesse des consonnances, nous trouvons insuffisantes des rimes telles qu'*épouvante* et *sanglante*, *léopards* et *chars*, *traîne* et *plaine*. Casimir Delavigne n'avait pas, selon nous, la fougue indispensable au genre lyrique ; il a mieux réussi dans l'épître et la poésie légère, et l'on chercherait en vain, dans les œuvres diverses de Voltaire lui-même, des stances d'un tour plus ingénieux que celles-ci :

A MON AMI ***,

EN LUI DEMANDANT, POUR UNE VIEILLE FEMME, UNE PLACE DANS UN HOSPICE.

Au secours d'une infortunée
La pitié m'appelle aujourd'hui,
Et je réclame ton appui
Pour adoucir sa destinée.

La faiblesse enchaîne ses pas ;
Sur son front tremblant qui s'incline
L'âge accumule ses frimas :
Elle est bien vieille comme Alcine.
Pour sorcière, elle ne l'est pas.

Ami, sois donc sa providence :
Elle compte plus d'un rival ;
Helas ! dans ce siècle fatal,
On trouve encor la concurrence
A la porte de l'Hôpital.

Mon astre, dit-on, me menace
D'y mourir aux dépens du Roi ;
Pour elle accorde-moi la place.
Et la survivance, pour moi.

Encouragé par la vogue des *Messéniennes*, Casimir Delavigne aborda le théâtre. Dès 1817, il avait demandé lecture pour une tragédie de *Polyxène*. Quand arriva la tardive réponse des comédiens français, *les Vêpres siciliennes* étaient achevées. Elles furent reçues d'abord à correction, puis définitivement, à la condition que l'auteur n'exigerait jamais qu'on les mît à l'étude. En 1819, l'Odéon se rouvrit sous la direction de Picard. Exhumée des cartons du Théâtre-Français, la tragédie méconnue vit le jour sur l'autre rive de la Seine, et eut trois cents représentations. Depuis cet éclatant début, Casimir Delavigne a donné successivement *le Paria*, *Marino Faliero*, *Louis XI*, *les Enfants d'Édouard*, *une Famille au temps de Luther*, *la Fille du Cid*, tragédies ; *les Comédiens*, *l'École des vieillards*, *la Princesse Aurélie*, *la Popularité*, comédies en vers, *Don Juan d'Autriche*, comédie en prose, et *Charles VI*, opera.

Les tragédies de Casimir Delavigne, appartenant à l'école voltairienne par leurs longues tirades, leurs récits descriptifs, leurs sentences philosophiques, manquent de mouvement et d'animation. Cependant le même reproche ne s'adresse pas également à toutes les œuvres du poëte. Observant avec sagacité la tendance progressive des esprits, il tempéra insensiblement la pompeuse régularité de la tragédie renouvelée des Grecs, et arriva par degrés à des drames d'une allure franche et naturelle.

Si l'on reprenait actuellement *les Vêpres siciliennes*, elles attireraient sans doute peu de spectateurs. L'action de cette pièce se traîne péniblement, à travers de vulgaires intrigues d'amour, des discours et des narrations, jusqu'à la catastrophe, qui se passe dans la coulisse. Ce massacre de huit mille hommes est dépouillé de toutes ses terreurs. L'immense retentissement des *Vêpres siciliennes* tenait probablement à la beauté de quelques détails et surtout aux préoccupations politiques du moment. L'esprit public se décelait par des applaudissements prolongés,

(1) Le nombre des éditions a été relevé par M. Quérard, *France littéraire*, t. 2, pages 445, 446.

quand le conspirateur Jean de Procida prononçait ces vers :

. . . . . Salut, murs de Palerme !
J'en jure par ce Dieu qui nous doit protéger,
Vous serez affranchis du joug de l'étranger.

Oui, c'est avec transport que j'aime la patrie,
Mais d'un amour jaloux j'ai toute la furie ;
Je l'aime et la veux libre ...

Écoutez ?... l'airain sonne ; il m'appelle, il nous crie
Que l'instant est venu de sauver la patrie !

Le Paria, représenté le 1er décembre 1821, est un melodrame en vers, avec l'emphase et l'invraisemblance du genre. Nous ne pensons pas qu'on ait vu souvent à Bénarès des parias devenir généralissimes, séduire des prêtresses et mourir lapidés par le plus inoffensif des peuples. Dans quelles relations inexactes l'auteur a-t-il puisé ses documents, quand il suppose l'existence de trois tribus, les prêtres, les guerriers et les parias. La religion des Indous divise la société, non pas en trois tribus, mais en quatre castes. Les brahmanes sortent de la tête de Brahma, les *kchatriyas*, ou guerriers, de ses bras ; les *vesyas*, ou marchands, de ses jambes, et les *soûdras*, ou esclaves, de ses pieds. Les parias, qui ne forment ni caste ni tribu, sont les hommes déclassés en punition d'une faute commise par eux-mêmes ou par leurs ancêtres. Inexact comme étude de mœurs, *le Paria* pèche aussi par l'absence de ce langage métaphorique, de ces tropes grandioses qu'on rencontre à profusion dans la littérature orientale.

Marino Faliero a plus de *couleur locale*. Cette tragédie était destinée au Théâtre-Français, mais l'auteur n'ayant pu s'entendre avec les acteurs sur la distribution des rôles, honora de sa pièce la Porte-Saint-Martin, où elle fut jouée le 30 mai 1829. Lord Byron avait ébauché sur ce sujet cinq actes qui, représentés après sa mort, malgré sa défense expresse, éprouvèrent la plus lourde chute. Le drame français eut et méritait un plus heureux sort. C'est un personnage peu intéressant que ce doge octogénaire, trahi par sa jeune épouse et conspirant avec le peuple pour assouvir une vengeance personnelle ; mais le mérite du style, la vivacité du dialogue, la mélodie des vers, élèvent *Marino Faliero* au-dessus de tous les autres drames de Casimir Delavigne. *Louis XI* nous paraît comparativement pâle et vide, et l'auteur nous semble avoir dénaturé l'histoire en présentant comme un tyran égoïste, comme un *monstre couronné*, le roi qui sapa la féodalité, soutint le peuple contre les grands, réunit à la France la Bourgogne, la Picardie, la Provence, l'Anjou, le Roussillon, établit les postes, protégea les premiers imprimeurs, encouragea l'industrie, et posa les bases de l'unité de lois, de gouvernement et de nation.

Toutes les tragédies de Casimir Delavigne se ressemblent par le dénoûment. Il ne laisse aucun de ses héros dans une situation favorable qui compense l'impression pénible produite par la catastrophe. *Les Vêpres siciliennes* finissent par une boucherie, *les Enfants d'Édouard* par un lâche assassinat. Idamore est lapidé et sa fiancée proscrite ; Louis XI agonise lentement ; Marino Faliero a la tête tranchée. Quant aux personnages secondaires, notre poëte ne s'en préoccupe pas. Toute composition dramatique qui n'amène que des calamités satisfait incomplétement l'esprit. Le spectateur aime à voir, à côté des bourreaux et des victimes, quelque douce figure qui, se dérobant au massacre universel, vive pour être heureuse et ensevelir les trépassés.

Un vieux bibliothécaire de la Sorbonne, grand partisan des métaphores classiques, disait de Casimir Delavigne : « Sa main tient plus sûrement la marotte de Thalie que le poignard de Melpomène ; le brodequin le chausse mieux que le cothurne. » En effet, toutes les comédies de Casimir Delavigne, depuis la piquante satire des *Comédiens* jusqu'à la pâteuse *Popularité*, étincellent de traits spirituels, de saillies mordantes, d'observations fines, comme on n'en avait pas entendues depuis *la Métromanie* et *le Méchant*.

Dans cette notice littéraire, nous avons moins étudié l'homme que l'écrivain ; nous avons aussi passé sous silence une foule d'œuvres secondaires, trop insignifiantes pour être examinées séparément, trop connues pour qu'il soit nécessaire de les rappeler. Complétons maintenant cet article par des détails biographiques. M. Pasquier, garde des sceaux, avait nommé Casimir Delavigne, à l'époque de ses premiers succès, conservateur de la bibliothèque de la chancellerie ; M. de Peyronnet supprima la place ; mais, peu de jours après, le duc d'Orléans indemnisa le poëte destitué en l'appelant aux fonctions paisibles de bibliothécaire du Palais-Royal. « Le tonnerre est tombé sur votre maison, lui écrivait Louis-Philippe ; je vous offre un appartement dans la mienne. » Dès lors s'établit entre eux une liaison que les événements n'altérèrent point. Nommé, en 1830, bibliothécaire du château de Fontainebleau, Casimir Delavigne fut constamment traité par le roi des Français moins comme un protégé que comme un ami, et récemment encore, c'était dans une voiture royale qu'il s'acheminait vers le Midi.

Deux fois, l'auteur des *Messéniennes* sollicita vainement le titre d'académicien. MM. Frayssinous et de Quélen lui furent préférés, et plaisantant sur sa disgrâce, il disait à ses amis : « Si je me présente une troisième fois, ils sont capables de m'opposer le pape. » Cependant, encouragé par le succès de *l'École des vieillards*, il se remit sur les rangs, en

1825, et obtint vingt-neuf suffrages sur trente.

De précoces douleurs ne lui permirent pas de jouir en paix de sa gloire. Menacé d'hémoptysie, il partit pour l'Italie, visita Naples et Venise, et revint ranimé par les loisirs et le soleil. En 1835, de nouvelles souffrances nécessitèrent un second voyage. A son retour, sa santé n'était pas améliorée; le mal fit des progrès lents et sûrs. Au commencement de novembre 1843, d'après le conseil de ses médecins, il prit la route de Montpellier. Il attendait sa guérison de la salutaire influence d'un climat plus chaud. Sa femme et son fils l'accompagnaient, mais leurs soins ont été superflus. Il est mort à Lyon, dans la nuit du 11 au 12 décembre. Son corps a été ramené à Paris, où l'élite de la nation l'attendait pour lui rendre un dernier hommage. Près de douze mille personnes ont suivi ses funérailles. M. V. Hugo, au nom de l'Académie, M. Frédéric Soulié, comme représentant de la société des auteurs dramatiques, ont salué leur collègue d'éloquents adieux, et les regrets exprimés sur sa tombe sont une manifestation de la douleur publique. Nous qui avons signalé franchement les imperfections que nous avons cru remarquer dans ses ouvrages, nous n'en déplorons pas avec moins d'amertume la perte de Casimir Delavigne. Poëte dramatique, il avait jalonné le premier une route entre la sécheresse de la forme antique et l'exagération du drame shaksperien. Il avait rappelé la comédie à sa véritable fonction, en y encadrant de sages leçons. Des idées nobles, généreuses et pures donnaient du relief à ses vers. Invariable dans ses principes, consciencieux dans sa conduite comme dans ses écrits, c'était un de ces hommes rares qui n'ont pas à se reprocher une seule ligne scandaleuse, une seule action équivoque, et qui, couronnés d'une double auréole, commandent le respect par leurs talents et leur probité.

E. DE LA BÉDOLLIÈRE.

PROPERTIA DE ROSSI.

IV.

EST-IL possible, dit la princesse Mei, une des protectrices de Propertia, en apprenant de la bouche du comte B*** l'aventure de la veille ; est-il possible que Propertia se soit trouvée dans le cas de recevoir une insulte pareille? Non, ce n'était pas elle; vous vous êtes trompé.

— Je n'étais pas seul au Casino ; tous les assistants l'ont reconnue ; tous, en la voyant tomber, se sont écriés : — Propertia! D'ailleurs, voici des gentilshommes de mes amis qui étaient présents comme moi, et qui confirmeront mon rapport.

Une demi-douzaine de jeunes patriciens qui venaient tous les matins donner à la princesse des nouvelles du jour, entrèrent comme le comte achevait ces mots, et attestèrent l'authenticité du fait.

— Lui arracher son masque en plein Casino! dit la princesse; lui adresser des paroles injurieuses! Ah! c'en est trop! Mais comment se trouvait-elle là avec cet homme, et cet homme, quel est-il ?

— On prétend, dit un petit marquis, que c'est un amant de Propertia, qui, l'ayant quittée pour une autre, a voulu donner à cette autre, qui était jalouse, une preuve non équivoque de son antipathie pour son ancienne maîtresse. Maintenant nous connaissons la cause des dédains de Propertia; nous savons à quoi nous en tenir sur sa vertu.

— Vous n'êtes pas généreux, marquis; les rebuts de Propertia vous ont rendu injuste à son égard. Je vais aller la trouver. Mais voici le docteur Todero.

— Je viens de chez Propertia, dit le docteur Todero. J'ai essayé de la consoler, mais sans succès. Dans quelques mois, lui ai-je dit, on n'aura plus nul souvenir de votre affront; vous-même vous l'aurez oublié; au lieu d'attendre si longtemps, oubliez-le dès aujourd'hui, et il n'en sera ni plus ni moins. D'ailleurs, êtes-vous sûre de l'avoir reçu? N'est-ce pas un rêve que vous avez fait?...

Le docteur fut interrompu dans sa harangue par l'arrivée d'un gros sénateur qui entra dans le salon en criant d'un air tout effaré :

— Savez-vous la grande nouvelle ?

— Oui, nous la savons, répondirent tous les jeunes gens à la fois. Vous voulez parler de l'affront fait à Propertia ?...

— Cette nouvelle-là n'est rien. J'en sais d'autres beaucoup plus étranges...

— Qu'est-ce? Parlez... Nous vous écoutons.

— Marcella Zeno, la fille du conseiller d'État...

— Fille d'un premier mariage, et destinée par

son père à prendre le voile dans un couvent de carmélites, ajouta la princesse.

— Oui, celle-là même, continua le sénateur. Elle a été arrêtée hier soir sur la place Saint-Marc avec un homme du peuple qui allait l'enlever.

— C'est affreux! c'est épouvantable! crièrent les jeunes gentilshommes.

— Et savez-vous le nom du ravisseur? demanda la princesse?

— Il s'appelle, je crois, Giulio Piazza; mais il est en ce moment au secret; et nous lui apprendrons à se jouer ainsi de l'honneur des familles patriciennes.

V.

Le rapport du sénateur était exact. Au moment où, après avoir traversé à pas précipités la place Saint-Marc, Giulio et Marcella allaient entrer dans leur gondole, deux sbires, armés et masqués, s'emparerent de la jeune fille, qui ne put leur opposer aucune résistance, et dont ils étouffèrent les cris. Giulio voulait voler à son secours; mais il fut aussi arrêté par plusieurs sbires, et placé dans une gondole qui se dirigea du côté des prisons appelées *Pozzi* ou puits. C'étaient des caveaux creusés sous le canal, et d'où rarement un prisonnier était sorti vivant. — Marcella fut reconduite chez son père.

VI.

Propertia puisa momentanément, dans l'exces de sa douleur, une force, une énergie surnaturelles. Elle accepta son affront comme un juste châtiment du ciel, et ne songea plus qu'aux moyens de réparer le mal qu'elle avait fait. — Marcella, se dit-elle, est déshonorée; Giulio est aux fers, et tout cela par ma faute; c'est moi qui les ai perdus. Ah! je ne suis pas assez punie!

Un papier plié qui gisait sur son balcon attira ses regards; c'était une lettre de Marcella conçue à peu près en ces termes :

« Je suis perdue; mon père a tout découvert. Je « vais être enfermée dans un couvent. Giulio vous a « offensée, mais il ignorait qui vous étiez. Pardon- « nez-lui. Vous pouvez beaucoup pour sa délivrance; « moi je ne puis rien, je suis prisonnière comme « lui, on me garde à vue; mais je me résigne à mon « sort. Que je sache Giulio en liberté, et je ne me « plaindrai pas. Vous l'aimez; je souhaite qu'il « m'oublie et qu'il reporte sur vous l'amour qu'il « avait pour moi, puisque cet amour est désormais « un crime; je n'appartiens plus au monde, j'appar- « tiens aux autels. Je suis comme retranchée du « nombre des vivants... Qu'il m'oublie. Sauvez-le. « Adieu. »

Propertia écrivit à la princesse Mei pour la prier de faire quelques démarches en faveur de Giulio. Puis elle s'occupa des moyens de soustraire Marcella à l'autorité tyrannique de ses parents. Elle lui fit tenir une bourse pleine de sequins d'or. « Voici de l'or, lui disait-elle dans un billet qui accompagnait son envoi; employez-le à corrompre vos gardiens. Partez avec celui de vos domestiques que vous croyez le plus sûr. Rendez-vous à Bologne; je vous y rejoindrai bientôt. »

VII.

A quelques jours de là, il n'était bruit dans les *conversazioni* de Venise que de l'évasion de Marcella Zeno. Propertia suivit de près sa protégée.

Une lettre du sénat de Bologne lui fit hâter son départ. Cette lettre lui annonçait la prochaine arrivée de Clément VII et de Charles V, et le couronnement de ce dernier comme roi des Romains.

Les concitoyens de Propertia fêtèrent son retour avec autant de pompe que si elle avait été leur reine, et le sénat lui confia l'exécution de quelques-uns des bas-reliefs destinés à orner la porte triomphale par où devaient passer les deux souverains, le pape et l'empereur. Propertia se mit à ses travaux avec une ardeur extraordinaire, et les termina plusieurs jours avant l'époque fixée pour leur achevement.

— Voilà pour l'arc triomphal, dit-elle quand ils furent finis; maintenant voici pour mon tombeau. C'était un bas-relief représentant Joseph tenté par la femme de Putiphar; Propertia y mit plus de soins et d'art qu'à tous ses autres ouvrages. Les amateurs qui venaient visiter son atelier lui disaient : — Vous faites là votre chef-d'œuvre; vous vous surpassez vous-même. Ce travail mettra le comble à votre gloire. C'était le dernier adieu de son génie à la terre.

Marcella, qui habitait Bologne sous un nom supposé, ne quittait plus Propertia, à qui l'attachaient les liens sacrés de la reconnaissance. Souvent les deux amies parlaient de Giulio, et plus d'une fois ce nom leur arrachait des larmes. Des lettres de Venise leur apprirent que Giulio n'avait plus reparu, et que vraisemblablement il avait été condamné à une détention perpétuelle dans les *Pozzi*.

VIII.

Grâce aux démarches de la princesse Mei, Giulio, condamné au bannissement, fut conduit sur la frontière des États pontificaux. Sachant que Propertia habitait Bologne, il se rendit dans cette ville.

Il voulait se jeter aux genoux de la jeune artiste et lui demander son pardon. La première personne qu'il aperçut en entrant dans sa demeure, ce fut Marcella; mais elle était triste, et la vue de Giulio ne dissipa que momentanément sa douleur. — Pro-

pertia est mourante, lui dit-elle ; depuis quelques jours, sentant sa fin approcher, elle consacre tout son temps à la prière.

La présence de Giulio ranima un instant les forces presque éteintes de la jeune artiste ; elle se réjouit en pensant que Marcella allait être heureuse.

— Vous me devez quelque reconnaissance, dit-elle à Giulio ; c'est moi qui ai arraché Marcella à ses gardiens.

Propertia fut interrompue par les acclamations de la foule qui se pressait sous ses fenêtres, et par un bruit de trompettes et de timbales. Puis on entendit plusieurs personnes monter les escaliers, et une voix retentissante annoncer la présence de Sa Sainteté Clément VII. C'était, en effet, ce pontife lui-même, qui, admirateur passionné des arts, venait rendre hommage au talent merveilleux de Propertia, qu'il trouva mourante.

Une lettre de Marcella à la princesse Mei nous fait connaître les particularités de sa mort.

« Madame, notre amie n'est plus. C'est moi qu'elle a chargée du soin douloureux et sacré de vous annoncer sa mort. Elle a quitté cette vie avant-hier, 12 septembre (1530), au milieu des regrets de toute la population. La veille elle avait reçu la visite de notre saint-père le pape, qui a voulu, par cette insigne faveur, lui marquer son estime pour ses vertus et son admiration pour ses talents. Le saint pontife l'a priée de lui dire s'il ne pouvait rien faire pour elle, et si elle n'avait pas quelque grâce à lui demander. « J'ai à vous demander, a-t-elle répondu, votre be- « nédiction pour moi, d'abord, et ensuite pour Giulio « et pour Marcella. Unissez-les devant les hommes « comme ils le sont devant Dieu, et désarmez ainsi « la colère de leurs parents. » Le pape, en la quittant, a promis d'acquiescer à ses désirs et aux nôtres. »

« Cet acte de sublime dévouement avait épuisé Propertia, ses forces l'abandonnèrent, et le lendemain, elle avait cessé de vivre.

« Toute la ville a assisté à son convoi. Le pape et l'empereur ont suivi son cercueil jusqu'à l'église de Saint-Pétrone, où son corps est exposé, et où on lui prépare un modeste tombeau qui sera orné d'un bas-relief auquel elle a mis la dernière main peu de jours seulement avant sa mort. J'ai perdu en elle plus qu'une sœur : une amie. »

Toute l'Italie pleura la perte de cette artiste célèbre, qui mourut victime d'un fol amour.

LOUIS DELATRE.

BUDGET

DES

RECETTES DES THÉATRES DE PARIS

DEPUIS CINQUANTE ANS.

(2e article.)

Théâtres de vaudeville. — Si les vérités que nous avons brièvement énoncées en terminant notre premier article doivent recevoir des faits accomplis une démonstration évidente, l'histoire chiffrée des théâtres de vaudevilles est faite pour convaincre les plus incrédules. L'argumentation la mieux déduite pâlirait devant le résumé succinct et fidèle que nous allons en offrir au lecteur; et nous espérons qu'il nous absoudra de tout reproche d'avoir abusé, comme cela arrive trop souvent aux faiseurs de statistiques, du droit de grouper et d'interpréter les chiffres dans l'intérêt d'une opinion exclusive et préconçue (1).

Les Variétés et le Vaudeville datent tous les deux de la révolution. Leur création fut presque simultanée, et la contiguïté de leur berceau fut le premier symptôme d'une rivalité qui semble encore avoir présidé de nos jours à leur rapprochement inévitable.

Ce fut en 1790 que Mlle Montansier, ayant fait l'acquisition d'un petit théâtre de marionnettes, situé à l'angle du Palais-Royal et appelé la salle des Beaujolais, le fit agrandir et agencer de manière à pouvoir y représenter la tragédie, la comédie et l'opéra. A ces planches primitives de la scène des Variétés se rattachent déjà de piquants souvenirs. On y vit paraître Mlle Mars, encore enfant,

(1) Dans un récent discours sur les caisses d'épargne, prononcé au Conservatoire des arts et métiers, M. Ch. Dupin, parlant de la fameuse disette de 1816 et voulant prouver que le peuple de Paris n'en avait pas souffert aussi directement qu'on le suppose, en diminuant ses autres dépenses habituelles pour subvenir à sa provision de pain nécessaire, M. Charles Dupin met au nombre de ces privations volontaires une réduction de 30 pour cent sur la somme affectée aux plaisirs du spectacle. Nous sommes forcés de déclarer que le relevé officiel de la perception au profit des pauvres ne présente pas le moindre indice de cette prétendue réduction. Les recettes théâtrales de l'année 1816 s'élèvent à la somme de 5,592,000 fr. et offrent un excédant notable sur les années antérieures. Il en est de même de 1817, dont le total dépasse les recettes de 1816 de 589,000 fr.

dans le rôle du petit frère de Jocrisse, représenté par Baptiste cadet qui y créa aussi Dasnières de *l'Auberge pleine*, ainsi que plusieurs autres sociétaires futurs de la Comédie-Française, Damas, Caumont, etc., et les deux Grammont père et fils, envoyés ensemble à l'échafaud sous la terreur.

Les Variétés prirent alors le nom de *Théâtre de la montagne*, sinistre baptême que devait expier le doux nom de *Café de la paix*, inscrit vingt ans plus tard sur le frontispice de cette salle, qui avait donné successivement asile à des danseurs de corde, à de nouveaux Fantoccini auxquels le journaliste Martainville prêta le secours de sa verve satirique, et jusqu'à des chiens savants initiés à tous les manéges de la profession dramatique, pour redevenir, en 1831, à la suite d'une seconde révolution, le siége d'une nouvelle exploitation théâtrale analogue à celle qu'y avait fait surgir celle de 1789.

A la même époque, et sur les ruines d'une église dont la fondation remontait au neuvième siècle, en face du palais de justice, M. Lenoir, architecte, qui depuis s'est distingué par d'importants travaux d'archéologie, avait érigé aussi une salle de spectacle dont il dirigea même l'administration durant quelque temps (1).

Une foule d'auteurs et d'acteurs, depuis devenus célèbres, firent leurs débuts au *Théâtre de la cité*, où l'on jouait alors, entre autres gentillesses révolutionnaires, *Marat*, *les Moines gourmands*, *A bas la calotte! les Dragons et les Bénédictines*, etc. C'est pourtant à ce singulier répertoire que Brunet et Tiercelin, de si joyeuse mémoire, prêtèrent les premiers aiguillons de leur verve bouffonne. Mais Brunet, quelque peu cousin de Mlle Montansier, avait pour ainsi dire sa place marquée d'avance dans la troupe des Variétés, où Tiercelin ne tarda pas à le suivre, et où il leur était réservé de captiver la vogue et la fortune pendant plus de vingt ans. Le début de Brunet au Palais-Royal eut lieu vers la fin de l'année 1797. Voici quel fut le résultat immédiat et prodigieux de son influence sur les recettes. Le théâtre recueillit :

En 1797.	152,000 fr.
En 1798.	275,000
En 1799.	455,000

Ce dernier chiffre est presque l'équivalent des recettes actuelles.

Tandis que Brunet reculait ainsi les limites de la lice qu'une femme venait d'ouvrir à l'art dramatique, un auteur mécontent jetait à cent pas de distance les fondements d'un autre théâtre qui devait conquérir non moins promptement des succès et une popularité fondés sur les mêmes éléments. Piis, dont les vaudevilles villageois, tels que *la Veillée*, *les Amours d'été*, *les Vendangeurs*, avaient fait gagner des sommes énormes à la Comédie-Italienne, réclama de ses directeurs, en 1790, une modique pension qu'on lui refusa. Il conçut alors le projet d'élever autel contre autel, et, de concert avec Barré, son fidèle collaborateur, à qui n'avaient pas profité plus qu'à lui leurs communs succès, il se procura une faible commandite (140,000 fr. en assignats), et fit construire dans la rue de Chartres, sur l'emplacement d'une redoute appelée le Wauxhall d'hiver, le théâtre du Vaudeville, dont l'ouverture eut lieu le 12 janvier 1792.

La pièce d'inauguration, en trois actes, de Piis, sifflée à outrance, ne présageait guère la prospérité future réservée à son entreprise. Mais bientôt une réunion d'excellents acteurs, de jolies pièces, et surtout l'attrait d'un genre éminemment approprié à l'esprit et au goût français, captivèrent le public, et cinq ans plus tard, sans que la Comédie-Italienne eût vu diminuer sa clientèle, les recettes du Vaudeville approchaient de celles du Théâtre-Français et dépassaient celles des Variétés. Le tableau suivant fera juger, par comparaison, des phases ascendantes ou décroissantes de ces deux exploitations rivales.

THÉATRE DES VARIÉTÉS.

	Total des recettes.	Moyenne.
1797 à 1806 (10 ans).	5,695,000 fr.	570,000 fr.
1807 à 1816 (10 ans).	5,795,000	584,000
1817 à 1826 (10 ans).	5,891,000	
1827 à 1830 (4 ans).	1,825,000	458,000
1831. (154,000 fr.)		
1832 à 1841 (10 ans).	4,595,000	

THÉATRE DU VAUDEVILLE.

	Total des recettes.	Moyenne.
1797 à 1806 (10 ans).	4,159,000 fr.	416,000 fr.
1807 à 1815 (9 ans).	5,475,000	586,000
1816 à 1820 (5 ans).	2,474,000	495,000
1821 à 1830 (10 ans).	5,900,000	590,000
1831. (44,000 fr.)		
1832 à 1836 (5 ans).	2,585,000	477,000
1837 à 1841 (5 ans).	2,134,000	427,000

On voit que les recettes des Variétés ont éprouvé une forte diminution relativement au temps où la renommée européenne de Brunet, Tiercelin et Potier, dont le début eut lieu en 1809, en avaient fait le spectacle à la mode. Mais faut-il pour cela le ranger dans le nombre des théâtres en décadence, quand depuis quinze ans (en défalquant du calcul les trois années 1830, 1831 et 1832, réduites l'une dans l'autre, par les émeutes et le choléra, à des recettes de 249,000 fr.), il reste pour la moyenne réelle des

(1) Cette église antique, consacrée à saint Magloire et depuis à saint Barthélemy, s'était écroulée de vétusté en 1787. On entreprit immédiatement le travail de sa reconstruction, bientôt interrompu par les événements politiques. Le portique en était à moitié terminé, et les piliers inachevés de la nef servent encore de supports au sombre *passage du Prado*.

produits actuels : 475,000 fr., et lorsque durant la dernière période décennale la plus faible recette n'est pas descendue au-dessous de 596,000 fr. (1839), et que la plus élevée avait atteint deux ans auparavant la somme considérable de 695,000 fr.

Ce chiffre, dont approchèrent les années 1814 et 1815, ne fut dépassé par les Variétés qu'une seule fois, en 1822, où la recette se monta à 699,000 fr.

Les progrès du Vaudeville ne furent pas si rapides ni si brillants. Tant que Barré fut à la tête de la direction, jusqu'en 1816, son activité et son intelligence des affaires soutinrent pourtant la réputation de l'enfant né malin. Lorsqu'il se décida à la retraite, on ne crut pas pouvoir lui donner un successeur plus convenable que Désaugiers, qui réunissait en effet au caractère le plus loyal les ressources d'un précieux talent. Ce qui manquait à Désaugiers, c'était cette volonté décisive, cet esprit d'ordre et d'application plus indispensable encore que l'esprit littéraire à un directeur de théâtre. Toutefois, grâce à ses propres ouvrages, grâce au concours de M. Scribe, dont la *vis comica* animait surtout alors les fraîches inspirations, grâce aux remarquables débuts de Gontier et de Mme Perrin, et peut-être aussi à l'animation mondaine que la restauration venait de rendre au faubourg Saint-Germain, Désaugiers vit entre ses mains les recettes du Vaudeville arriver à leur apogée.

Mais durant les dix années qui précédèrent la révolution de 1830, cinq ou six changements de directions, qui furent tour à tour le résultat et la source d'autant de contestations judiciaires, ne permirent pas à MM. Bérard, Bohain, de Guerchy, Bernard-Léon, de maintenir à leur profit la vogue, entraînée ailleurs par de plus adroites séductions. L'habile fondateur du Gymnase avait su gagner à sa cause Mme Perrin, Gontier, M. Scribe et ses adhérents ; et ce ne fut qu'à l'avénement de la direction Arago et Cie que le Vaudeville commença à reconquérir la faveur du public, puissamment aidé des talents originaux et variés de Lafont, Arnal, les deux Lepeintre, de Mmes Brohan, Albert, Guillemain, etc, et d'une pléiade d'auteurs dont le répertoire offre sans contredit les comédies de genre les plus gaies, les plus fines et les plus vraies que le dix-neuvième siècle ait produites.

Les succès les plus productifs pour le Vaudeville furent celui de *la Visite à Bedlam*, en 1818, qui fit monter la recette à 540,000 fr., et ceux de *Faublas*, *un Duel sous Richelieu*, *Marie Mignot*, etc.

En résumé, le Vaudeville a donc récolté pour sa part en quarante-cinq ans. . . 18,571, 000 fr.
et les Variétés. 21,951, 000 (1)

Ensemble. . . . . 40,522,000 fr.

(1) C'est par erreur typographique que ce total a été inscrit pour 21,973,000 fr. au relevé général qui figure dans notre premier article (page 154).

Ce qui donne 450,000 fr. par an pour chacun d'eux. Or, nous le demandons de bonne foi, une pareille somme n'est-elle pas suffisante pour défrayer un théâtre de vaudeville, en laissant à la direction un bénéfice raisonnable ? Et si l'affirmative, comme nous le croyons, est démontrée par les faits contemporains aussi bien que par l'histoire du passé, n'en faut-il pas conclure que les déficits accusés sous telle ou telle gestion administrative ont été presque toujours le résultat de leurs fautes ou de leur faiblesse ; tandis que rien ne justifie les prétendus dommages engendrés par la concurrence et le voisinage des théâtres.

La chronique des Variétés nous fournit à cet égard un exemple entre tous les autres, aussi curieux que décisif.

Nous avons parlé des plaintes énergiques soulevées au commencement de l'empire par la multiplicité désordonnée des troupes de toute espèce qui affichaient au coin des mille carrefours de Paris les grotesques prétentions de leur manie théâtrale. Certes il y avait abus : mais quel qu'en fût l'excès, le ridicule public et l'intérêt personnel n'auraient pas tardé, nous en sommes sûr, à ramener ce chaos dramatique à un ordre et à des proportions normales (1), sans l'intervention d'une loi de bon plaisir qui d'ailleurs ne sut pas séparer l'ivraie du bon grain, et jeta sur le pavé, du jour au lendemain, deux cents artistes recommandables, sous le prétexte de les empêcher de se ruiner dans l'exercice de leur industrie. Parmi les plus ardents provocateurs de cette mesure tyrannique figuraient au premier rang les sociétaires de la Comédie-Française. A les entendre alors, et leurs successeurs défendent encore aujourd'hui la même thèse, la lice dramatique n'admet que quatre divisions; c'est un carré parfait dont une croix de Saint-André suffit à opérer l'égal partage : drame lyrique, tragédie et comédie, vaudeville et mélodrame. Tout autre genre ou combinaison scénique doit être impitoyablement prohibé. Et le rigoureux décret de 1807 vint consacrer en effet cette démarcation arbitraire, en laissant subsister, pour l'honneur du principe de la concurrence, deux exploitations de chaque nature : l'Opéra et le théâtre Feydeau ; les Français et l'Odéon, appelé alors le théâtre de l'Impératrice ; la Gaieté et l'Ambigu ; le Vaudeville et les Variétés ; total, huit théâtres ; et encore une telle restriction de privilèges ne satisfaisait pas les privilégiés !

Les comédiens français, jaloux de la vogue déclarée dont jouissait, sous le même toit qu'eux pour ainsi dire, la troupe comique de Mlle Montansier, non-seulement s'en prenaient à elle du vide de leur salle, mais ils criaient haro contre tout le répertoire de Brunet, comme n'étant qu'une spéculation

(1) Des cinquante théâtres ouverts à Paris en 1794 et années suivantes, il n'en restait déjà plus que vingt-cinq à l'époque du décret de 1807.

triviale et indigne, non moins pernicieuse pour la morale que funeste à la littérature. Bref, on sollicita, et Fouché fit rendre un décret impérial qui ordonnait à Brunet et à ses complices de quitter le Palais-Royal, à partir du 1er janvier 1807, en les autorisant toutefois à bâtir une autre salle sur un emplacement désigné du boulevard Montmartre.

Il fallut obéir. Brunet, fort contristé de son exil, et laissant en grande liesse ses voisins triomphants, alla demander un refuge au théâtre délaissé de la Cité. Qu'arriva-t-il cependant? C'est que le Théâtre-Français, dont les recettes, dès l'année 1800 et les suivantes, s'élevaient déjà, en dépit de toutes les rivalités, à la somme de 705,000 fr. et même 750,000 fr., n'atteignit, pour cette bienheureuse année 1807, que le chiffre de 596,000 fr.; tandis que les heureux proscrits, dans leur asile provisoire, incommode, lointain, grâce à l'immense succès d'une pauvre parade, *la Famille des innocents*, recueillaient en trois mois plus de cent mille écus.

Mais les illusions qu'inspire l'esprit d'intérêt ne se dissipent pas aisément. La nouvelle salle des Panoramas fut inaugurée le 24 juin 1807; et quelques années plus tard, de nouvelles récriminations venaient assaillir le théâtre des Variétés, auquel la protection spéciale de Cambacérès et de Regnaud de Saint-Jean d'Angely servit heureusement de préservatif contre le mauvais vouloir du ministre de la police. C'est à cette occasion qu'il fallait entendre Brunet répéter avec son ton de naïve niaiserie : — Je ne comprends pas quel tort je puis faire à Talma; car enfin, nous ne jouons pas le même emploi. — Et Brunet avait bien raison.

Gymnase-Dramatique.—L'année 1820, année d'émeutes et de conspirations, fut plutôt fatale que propice à l'art dramatique. Ce fut pourtant celle de l'inauguration d'un nouveau théâtre, le Gymnase, qui ouvrit ses portes au public le 25 décembre 1820, et il encaissa en une semaine 20,500 fr., près de mille écus par jour. L'année suivante, il dépassa la recette de tous les théâtres de Paris, la sienne se monta à 750,000 fr., présentant un excédant de 225,000 fr. sur celle de l'Opéra, de 55,000 fr. sur les Français, et de 29,000 fr. sur le théâtre Feydeau. Et durant dix ans consécutifs, la modeste exploitation de M. Poirson balance les recettes de nos deux premiers théâtres; l'Opéra-Comique a seul le privilége de l'emporter sur ses chiffres.

Le plus surprenant de tous est celui de l'année 1828, — 787,000 fr.! Et le théâtre des Nouveautés offrait alors un supplément de concurrence. L'Opéra, dans le cours de trente-cinq années, n'avait dépassé que trois fois cette prodigieuse recette, et le théâtre Feydeau n'alla plus loin que cinq fois, en quarante-cinq ans. Mais jamais les théâtres de vaudeville ni ceux de mélodrame, sans excepter la Porte-Saint-Martin, n'approchèrent d'une pareille somme.

Elle fut le résultat d'une pièce singulière, *Avant, pendant et après*, dont s'empara l'esprit d'opposition politique, et qui faillit compromettre l'existence du théâtre de Madame, auquel on essaya de ravir à cette occasion le patronage de la princesse. Ce que l'envie ne put faire alors, de plus grands événements allaient bientôt l'accomplir. Il ne fallait rien moins qu'une révolution pour interrompre cette veine de prospérité inouïe.

Mais n'y a-t-il donc là que du bonheur? et quand on considère l'exiguïté de la salle du boulevard Bonne-Nouvelle, sa construction vicieuse, l'absence de tout spectacle de décors et de mise en scène; quand on songe que durant la première moitié de cette période le privilége concédé à M. Poirson l'astreignait aux conditions dramatiques les plus rigoureuses, que ses prix enfin étaient plus élevés que ceux des théâtres rivaux, peut-on méconnaître l'habileté et l'esprit de ressources auxquels fut due la prolongation d'un tel succès fondé sur des éléments aussi simples et presque invariables.

Voici le relevé complet des recettes du Gymnase qui se réduit aux deux termes extrêmes d'une progression descendante dont une diminution de 145,000 fr. par an forma la balance.

	Total des recettes.	Moyenne.
1820 (8 jours). .	20,500 fr.	
1821 à 1830 (10 ans).	6,187,000	618,700 fr.
1831.	198,000	
1832 à 1841. . .	4,757,000	475,700 fr.
Total. . .	11,142,500 fr.	

Mais cette diminution relative n'empêche pas que le Gymnase n'ait encore conservé, de 1830 à 1841, un avantage marqué sur les Variétés et le Vaudeville. Les éclatants succès de Bouffé dans vingt rôles différents, *Michel Perrin*, *la Fille de l'avare*, *le Gamin de Paris*, ont ramené plus d'une fois la foule empressée dans son étroite enceinte jusqu'au jour où les débats de la chicane sont venus paralyser sa vitalité dramatique.

Maintenant il nous reste à décider la grave question de savoir jusqu'à quel point la création du Gymnase et son important développement ont porté préjudice aux exploitations analogues qui existaient avant lui. Si nos chiffres ont une valeur incontestable, c'est assurément pour la solution d'un semblable problème. Or on a dit, et beaucoup de gens répètent encore aujourd'hui complaisamment, que le Gymnase avait ruiné les Variétés, assertion aussi fondée, aussi judicieuse que si l'on disait dans six mois, et l'on n'y manquera pas, pour expliquer l'état de langueur qui pèse sur le Gymnase depuis plus d'un an, que les Variétés l'ont tué, par l'engagement de Bouffé dont elles seules ont à redouter pourtant les onéreuses conditions.

Mais pourquoi les Variétés plutôt que le Vaudeville? Parce que, dans l'opinion erronée de ceux qui

n'admettent pas qu'un directeur de théâtre puisse faire de brillants profits, si ce n'est au détriment d'un confrère, le théâtre des Variétés était désigné d'avance comme devant supporter les plus fâcheux effets du voisinage d'un nouveau prétendant.

Nous avons vu pourtant que les Variétés, de 1820 à 1826, précisément durant les plus vifs transports de la faveur du public pour leur antagoniste, maintinrent leurs recettes au niveau des plus beaux jours de leur vogue exclusive, et les deux années suivantes offrent seules un décroissement notable. Une nouvelle concurrence, celle du théâtre des Nouveautés, pourrait peut-être expliquer ce déficit subit; mais les Nouveautés durèrent deux ans de plus, et en 1829, les Variétés recueillirent encore une recette des plus productives, aussi bien que toutes les entreprises rivales.

Quant au Vaudeville, nous croyons avoir signalé les véritables motifs de la diminution de ses recettes durant la même période 1821 à 1830. Et l'on nous dira que les théâtres de Paris n'ont qu'une somme fixe à se partager entre eux? Mais d'où viennent donc les dix millions encaissés par le Gymnase depuis vingt ans, plus deux millions absorbés par les Nouveautés et le théâtre anglais (1827), si les recettes des autres théâtres réunis, loin d'offrir un déficit équivalent, ont au contraire suivi simultanément la loi d'une progression sensible?

Laissons de côté, si l'on veut, toutes considérations étrangères, et bornons-nous aux déductions rigoureuses de la comparaison des chiffres.

Le Vaudeville et les Variétés, quand ils étaient seuls à se partager l'exploitation des pièces à couplets, ont réalisé en dix ans, de 1811 à 1820, la

somme de.	10,250,000 fr.
et dans les dix années qui ont suivi la création du Gymnase. . . .	9,450,000
la différence est de.	800,000 fr.

ou de 80,000 fr. par an.

Restituons ces 80,000 fr. aux parties soi-disant lésées, en les déduisant du total des recettes du Gymnase pour les dix années de 1821 à 1830, ce total

s'élève à.	6,187,000 (1) fr.
	800,000
La soustraction faite, il reste. .	5,387,000 fr.

ou 538,700 fr. *par an* que le Gymnase aurait gagnés pendant dix ans, sans diminuer pourtant d'un seul spectateur la clientèle des Variétés ou du Vaudeville, sans dérober un centime à leurs recettes.

Dans les dix années suivantes, le Vaudeville reprit tous ses avantages, le Gymnase continua à jouir d'une rente d'un demi-million, et le phénomène que nous venons de signaler se reproduisit coup sur coup à l'avantage de deux nouveaux théâtres de vaudevilles, le Palais-Royal et les Folies-Dramatiques, qui, non moins habilement dirigées l'un que l'autre, ont vu leurs recettes plus que doubler depuis leur création, et pour qui l'impôt volontaire, payé par la curiosité parisienne à la passion du théâtre, s'est encore accru dans les proportions suivantes au profit de chacun d'eux.

PALAIS-ROYAL.

1831 (à partir du 6 juin).	31,150	5,171,000 fr.
1832 à 1841 (10 ans).	5,140,500	
ou 514,000 fr. pour la moyenne annuelle.		

FOLIES-DRAMATIQUES.

1831 à 1841 (11 ans)	2,234,000
(Recette moyenne, 203,000 fr.).	
Ensemble.	7,405,000 fr.
Ajoutons-y le total des recettes du Gymnase de 1832 à 1841, c'est-à-dire	4,737,000
Total.	12,142,000 fr.

Voilà encore douze millions récoltés par la comédie *à couplets*, en dehors de toutes les prévisions, et dont l'accaparement a été bien peu préjudiciable aux premiers privilégiés du genre, comme le prouve surabondamment ce bref et dernier calcul.

Le Vaudeville et les Variétés, dans le même espace de temps, de 1832 à 1841, ont gagné	9,112,000 fr.
Le total de leurs recettes durant les dix années précédentes (1831 mis à part) avait été de.	9,450,000
Différence en moins.	338,000 fr.

De cent mille écus à douze millions il y a de la marge.

Et si nous répartissons cette somme en dix annuités, en attribuant aux deux théâtres en question une part égale du déficit, tout se réduit à la perte annuelle pour chacun de 16,900 fr. C'est pour restituer aux Variétés et au Vaudeville une fiche de consolation de si peu d'importance que les partisans outrés du monopole applaudiraient à la suppression de trois exploitations théâtrales, qui, déduction faite sur leurs propres recettes de la somme en litige, l'emporteraient encore sur leurs compétiteurs de plus de trois millions.

HENRY EGMONT.

(1) Il serait de toute justice d'y joindre les recettes des Nouveautés, montant à près de 1,500,000 fr. Nous nous en abstenons pour la plus grande évidence de la démonstration.

LA MAISON DU TEMPLE

A DOUAI.

Non nobis, Domine, non nobis,
sed nomini tuo da gloriam.

Ils vivent, disait saint Bernard, sans avoir rien en propre, pas même leur volonté. Vêtus simplement et couverts de poussière, ils ont le visage brûlé des ardeurs du soleil, le regard fier et sévère. A l'approche du combat, ils s'arment de foi au dedans et de fer au dehors, leurs armes sont leur unique parure; ils s'en servent avec courage dans les plus grands périls, sans craindre ni le nombre, ni la force des barbares.

Le vieux temple bâti au pied de notre rempart du nord, par Thierry d'Alsace, aura bientôt entièrement disparu. C'est encore une page effacée de l'histoire du moyen âge. Ses arcades en ogive, ses élégantes colonnettes, ses belles fleurs de lis que le temps avait épargnées, n'ont pas trouvé grâce devant l'adjudicataire des grès de l'antique chapelle des Templiers. A peine si un archéologue a pu arracher au marteau destructeur quatre-vingt-dix-neuf fragments des décorations de ce curieux monument. Il ne reste maintenant debout du manoir des chevaliers que la porte extérieure, flanquée de ses petites tourelles, et, près du rempart, qu'une ou deux chambres avec leurs hautes cheminées en pierre, adossées à la tour principale. La brosse du badigeonneur a recouvert de blanc et d'ocre les vieilles murailles et la teinte grise ardoisée des pierres.

Les deux maisons de l'ordre du Temple qui ont existé à Douai sont sans illustration particulière. Fondées comme établissements hospitaliers et dans un but unique d'humanité, leur histoire ne doit offrir qu'un faible intérêt. Sans doute la chronique

de ces maisons pouvait en présenter un véritable ; car elle devait raconter les *faits et gestes* des vieux chevaliers qui venaient prendre leur retraite dans ces demeures hospitalières. Mais les persécuteurs de cet ordre illustre ont détruit avec lui tous les écrits qui s'y rattachaient, et ce n'est que par les manuscrits isolés d'hommes qui avaient eu des relations avec les chevaliers, après l'abolition de l'ordre, qu'on est parvenu à rassembler les détails que nous allons donner.

Sous le nom de *Maison Notre-Dame*, Thierry d'Alsace, comte de Flandre, fonda, au mois d'octobre 1155, l'établissement connu de nos jours sous le nom du Temple. C'était un lieu couvert d'eau et de roseaux, et dont cependant, en peu d'années, les chevaliers surent rendre le séjour assez agréable. Ce prince la dota d'une charrue de terre située à Sin-le-Noble, village de son domaine, et de beaucoup de rentes foncières sur les courtils du marais douaisien. Philippe d'Alsace, son fils et son successeur, à la demande de Beaudouin de Gand, son neveu, commandeur de la baillie des maisons du Temple, en Flandre, lui donna tous les reliefs du château de Douai, le dixième à la vente, des terres à Dourges, et le dixième de la dîme du Forest.

Quelques années après l'établissement des Templiers à Douai, des contestations s'élevèrent entre eux et la commune de Douai, toujours fière de ses anciens priviléges. Pour y mettre fin, une transaction intervint entre les échevins et les chevaliers de la sainte milice. Nous en transcrirons ici quelques fragments :

« Premièrement, notre seigneur le comte de « Flandre, et nous, échevins de Douai, et autres « justiciers de ladite ville sous le même comte, et « nos successeurs, auront la justice haute et basse, « le domaine et la juridiction dans tous les lieux « susdits à perpétuité, comme dans tous les endroits « de l'échevinage, lesdits frères renonçant pour eux « et leurs successeurs à leur droit de possession, de « propriété, de justice, de juridiction et de domaine, « qu'ils transportent entre les mains de monseigneur « le comte et de nous, échevins, excepté que la mai- « son du Temple de Douai, où il y a maintenant une « chapelle, et les frères du Temple qui y demeurent, « telle qu'elle se comprend en long et en large, « bâtie ou non bâtie, contenant en totalité, depuis « les fossés qui l'entourent, *six rasières une coupe « et demie*, non compris lesdits fossés, dans lesquels « lesdits religieux pourront pêcher, restera libre et « indépendante à perpétuité. Lesdits frères y auront « justice haute et basse, et généralement tout ce qui « appartient à seigneurie, sauf les droits de do- « maine souverain, de garde et de ressort, qui res- « teront à monseigneur le comte de Flandre ; en « sorte que si quelque affaire dévolue au domaine « du comte se présente, nous, échevins de Douai, « devrons en avoir la connaissance et la juger. Nous « voulons aussi que tous sachent que notre dit sei- « gneur le comte et les échevins, communauté et « autres justiciers de Douai, avons toute justice di- « recte, haute et basse, sur les fossés de ladite mai- « son comme sur les autres lieux de l'échevinage de « Douai, sauf la pêche et le droit d'y pêcher, comme « il est dit ci-dessus. Et s'il arrive que quelqu'un « soit trouvé pêchant contre le gré des frères, ils « pourront le prendre et le livrer au bailli et à « nous, échevins, qui en ferons justice. N'entendons « point comprendre dans cette exception les fossés « de l'intérieur de la maison sur lesquels toute jus- « tice reste aux frères. Ils ne pourront en leur en- « clos établir de fourches patibulaires, exécuter à « mort, faire couper un membre ou répandre le « sang ; et quand il sera question d'un jugement de « cette espèce, il ne pourra être mis à exécution, si « ce n'est sur les terres du Temple, hors de l'éche- « vinage. — Aucun bourgeois ou autre ne pourra « être arrêté dans la maison du Temple pour quel- « que cause que ce soit, à moins que les frères ne le « prennent en flagrant délit. »

Cette transaction fut ratifiée au mois de janvier 1291, par Guy, comte de Flandre et de Namur.

La maison de Notre-Dame ne jouissait pas du droit d'asile et de refuge, et il ne paraît pas que les Templiers l'aient jamais réclamé. Toutefois leur chapelle avait de grands priviléges, et il fallait, pour la mettre en interdit, un ordre exprès des hautes puissances ecclésiastiques ; de même que lorsqu'elles croyaient avoir à se plaindre du comte de Flandre ou du corps échevinal de Douai, comme il arriva en 1250, que l'un et l'autre furent excommuniés par le concile de Soissons pour avoir établi un impôt sur le chapitre de Saint-Amé. L'abus de ces foudres ecclésiastiques en avait déjà amorti l'effet, car on ne voit pas que les échevins de Douai se soient plus émus de cette excommunication que ne le feraient les conseillers municipaux de nos jours, s'ils encouraient la colère d'un concile pour avoir voulu astreindre les hommes d'Église au droit commun.

En 1282, une bataille eut lieu dans l'enclos de la maison du Temple entre monseigneur Pierre de Douai, chevalier, Jean de Wattines et leurs adhérents d'une part, et les frères de la sainte milice de l'autre. La cause n'en fut jamais bien connue, quoique cette affaire ait donné lieu à une information faite par les échevins Jean de France, Richard du Market, et Jacques Pain-Mouillé, comme il conste des actes de l'échevinage. Jean de Wattines fut tué par le frère Raoult, qui combattait *à son corps défendant ;* plusieurs des adversaires des chevaliers furent blessés. Messire Pierre de Douai ayant poursuivi, l'épée au poing, un chevalier désarmé, et qui n'était point au nombre des combattants, fut condamné par les échevins à dix livres d'amende.

Les chevaliers étaient entourés de beaucoup d'égards par messieurs du conseil, mais aussi ils leur en témoignaient en tout temps leur reconnaissance. Ils protégaient nos bourgeois voyageant en terre sainte, les assistaient, recevaient leurs dernières volontés et les exécutaient avec la plus scrupuleuse exactitude. Ils leur servaient de banquiers et de changeurs ; car Jean Legros, dit le Croisé, bourgeois de Douai, étant mort outre-mer, après avoir testé et fait dépôt entre les mains des chevaliers, frère Jean du Temple de Douai délivra cet argent aux légataires, en présence des échevins, qui en donnèrent acte.

Peu après l'époque de la fondation du Temple, une grande partie du marais douaisien avait été entourée de bâtis, depuis cette maison sur la ligne des fossés qui baignent le pied du rempart jusqu'à une grosse tour d'où partait le canal qui coule derrière la rue Saint-Jean, et ce marais avait pris dès lors le nom de la Neuve-Ville. Les échevins ayant résolu de remplacer cette clôture par des murs, et de supprimer la porte du Temple, placée entre les fossés de cette maison, ainsi que celle de Rieulay, sur l'emplacement de laquelle est aujourd'hui construite la tour servant de magasin à poudre à la porte Morel, pour n'en faire qu'une, achetèrent tous les terrains intermédiaires, et prolongèrent la grande rue Saint-Jacques jusqu'à la nouvelle porte. Mais pour y arriver, il fallut que les Templiers consentissent à céder à la ville les rentes qu'ils avaient sur ces propriétés, ce qu'ils firent avec un grand désintéressement.

A peu de temps de là, les chevaliers du Temple furent arrêtés, et l'ordre fut supprimé par suite du traité que Philippe le Bel avait fait avec Clément V.

Par la suppression de l'ordre du Temple, la maison de Notre-Dame passa à celui de Saint-Jean de Jérusalem, autrement dit de Malte, à qui depuis longtemps l'illustration, la science, la valeur et les richesses des Templiers faisaient ombrage, et qui, par son hypocrisie, avait servi les projets ambitieux de Philippe et de Clément. On voit encore l'écusson de cet ordre sur la porte extérieure de la maison du Temple. Cet établissement continua à rester affecté à l'entretien de vieux chevaliers, selon sa première destination ; mais vers le commencement du siècle dernier, les chevaliers de Malte cessèrent de l'habiter. Cependant on continua à y dire la messe jusqu'en 1762. Les biens de l'ordre de Malte ayant été aliénés par la loi du 19 septembre 1792, cette maison fut alors vendue comme propriété nationale.

Elle sert maintenant d'habitation à un cultivateur qui ne se doute pas qu'il couche sous le toit qui a abrité les chevaliers des ordres les plus puissants et les plus dignes d'être honorés de toute l'Europe.

C'est lors des travaux qui ont été exécutés en 1855 que la pierre tumulaire de Simon de Thiennes, dont nous donnons le dessin, a été mise à jour.

Elle était couverte de deux à trois pieds de gravois, sur lesquels on avait posé une couche de plâtre battu pour en faire une aire de grange ; car la chapelle gothique aux élégantes ogives avait alors pour destination de renclore les gerbes récoltées par le fermier suzerain. Informée de cette découverte, l'administration s'empressa de revendiquer cette pierre ; elle lui fut cédée par l'entrepreneur des démolitions, moyennant un prix honnête, et elle fut transportée au musée de Douai, où elle se trouve convenablement posée, et désormais à l'abri de tout acte de vandalisme.

Ce mausolée est en belle pierre bleue dite de Tournai, de la forme d'un carré long. Il a de hauteur deux mètres quatre-vingt-huit centimètres, et de largeur un mètre trente-deux centimètres ; l'épaisseur de la pierre est de dix-huit centimètres. Sur cette pierre est incisée une sorte de portique et de basilique, au milieu desquels se trouve la représentation de Simon de Thiennes portant la robe de l'ordre et ayant la croix de commandeur sur le côté gauche. A l'entour de ce monument on lit cette inscription :

« Chi gist frère Simon de Thiennes, religieux de « l'hopital Saint-Jehan de Jherusalem, en son temps « commandeur de Ville-Dieu en la montaigne, et « recepveur de la responsions du prioré de France, « qui trespassa l'an mil et ..... jour du mois « d'apvril. Priez pour son ame. »

La Ville-Dieu était dans l'ancienne Marche près de Guéret, département de la Creuse, et située dans la montagne. Il y avait à la Ville-Dieu une commanderie de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, qui ressortissait de la langue d'Auvergne.

Le receveur des responsions était un des trésoriers de l'ordre. La responsion était une redevance annuelle que chaque chevalier de Saint-Jean devait à l'ordre pour le secours de la terre sainte.

SONNETS.

I.

— Divine Aura, protége et guide mon navire
A travers les réseaux de l'archipel douteux ;
Et que, pour nous sauver du naufrage honteux,
Ton haleine toujours à la poupe respire.

Je cherche une patrie. Oh ! qui pourra me dire
Où gît l'île féconde et qu'appellent mes vœux,
L'asile où le bonheur a fleuri pour mes yeux ?
De la route à présent je n'ai plus qu'à m'instruire.

Car, je le sais, j'en crois l'oracle de mon cœur,
Cette terre est vivante, et le dépit vainqueur
Seul, aux siècles passés, en nia l'existence :

Mais mon espoir plus fort rit des flots en courroux,
Et je saurai saisir, jeune et sans assistance,
Ce brillant Lilium dont les dieux sont jaloux

II.

— De ton navire ailé dont la quille dansante
Sonne comme un archet sur la lyre des flots,
O jeune homme, où s'enfuit l'essor à peine éclos,
Et qui demande aux vents une patrie absente?

Ne vois-tu pas cette île et sa rive innocente
Dont le sable moiré monte jusqu'à l'enclos,
Où la nymphe pamée en amoureux sanglots,
Lustre de ses baisers la feuille caressante ?

Pourquoi chercher plus loin ? C'est ici le séjour
Où vivent tous les fruits promis à ton amour ;
Puis attendre, au jeune âge, est la pire souffrance.

Et nous avons noué le bouquet enchanté
Qui délivrant ton sein d'une obscure espérance,
Y fera resplendir la triple volupté.

III.

— Il faut dans ton cerveau vivre avec la sagesse ;
Jeune homme, il faut fermer le vase de ton cœur,
Où se glisse en serpent cette voix charmeresse :
J'ai prévu le péril et t'en rendrai vainqueur.

De tes jeunes désirs pour accomplir l'ivresse,
L'abstinence est sans doute une froide liqueur ;
Mais elle remplira ton âme d'allégresse,
Ton esprit de lumière, et tes bras de vigueur

Les écueils ne sont rien, les tempêtes sont vaines,
Et le seul gouffre à fuir, c'est l'amour des Sirènes :
Leurs douceurs ont toujours un lendemain cruel.

L'esprit quitte déjà quiconque les écoute.
Pour moi, je suis sans feinte, et je t'ouvre une route
Pénible, mais qui marche au repos éternel.

IV.

C'est ainsi qu'au départ se vante la jeunesse ;
C'est ainsi que se prend à nos désirs flattés
Le chant trois fois menteur des fausses voluptés,
Et que parle à son tour l'intrépide sagesse.

Le plaisir est d'abord une île enchanteresse
Dont les abris lascifs, riant de tous côtés,
Ne montrent que festins, et chansons, et beautés,
Fruits ouverts d'où jaillit la pourpre de l'ivresse ;

Et fleurs aux lèvres d'or, harmonieux bouquets,
Danses aux pieds légers, et gazons, et bosquets.
On arrive, on s'installe ; alors c'est autre chose :

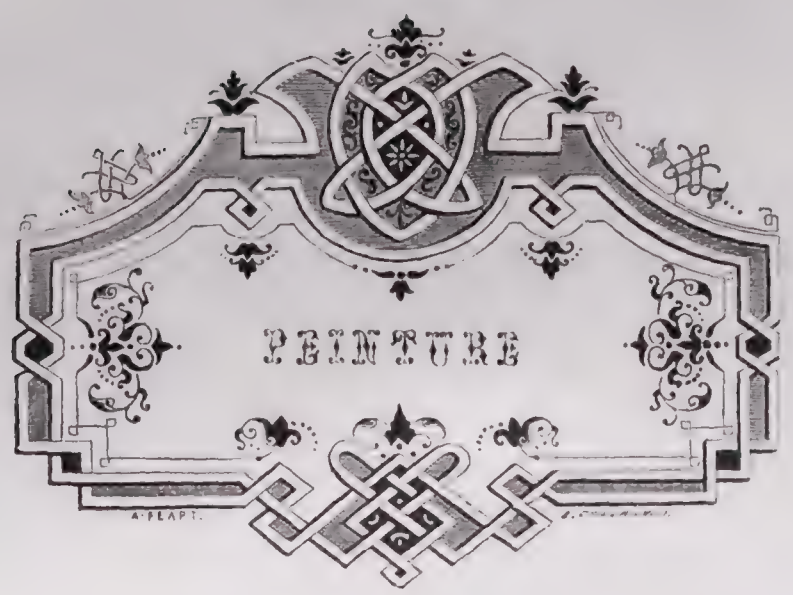
Partout sous la verdure on sent craquer des os,
Dont les parfums sourdant de la terre morose
Ne laissent plus à l'âme un instant de repos.

Le comte F. DE GRAMONT

Nous apprenons avec plaisir à tous les touristes qui n'ont pas oublié les belles sculptures en bois du chœur de l'église de Saint-Bertrand de Comminges, dont M. Dauzats a fait, il y a deux ans, une magnifique étude, que M. le ministre de l'intérieur vient d'envoyer M. l'architecte du département de la Haute-Garonne pour étudier la consolidation de ce monument et la restauration possible de toutes ses parties.

Physionomie Parisienne.

LECTURE.



SIR JOSHUA REYNOLDS.

L'ANGLETERRE a été longtemps sans produire un seul peintre digne de ce nom. Jusqu'à l'apparition du grand artiste dont nous allons entretenir nos lecteurs, ce peuple, si heureusement doué à tant d'autres égards, semblait impropre à la culture d'un art où il a depuis marqué avec éclat. Cependant le goût de la peinture s'était de bonne heure manifesté en Angleterre. Henri VIII fonda dans White-Hall une galerie qui, à sa mort, comptait plus de cent cinquante tableaux. Ce tyran brutal et féroce aimait et protégeait Holbein. Il répondit un jour à des courtisans jaloux de la faveur qu'il lui marquait, que d'un mot il pouvait faire de sept paysans sept lords; mais que de tous les lords ensemble il ne pourrait faire un Holbein. Elisabeth, il est vrai, ne montra jamais pour la peinture un goût aussi éclairé que pour la poésie. Mais les encouragements de Charles Ier eussent été capables de développer le génie des arts en Angleterre, s'il en eût existé des germes quelque part. Il appela Rubens à sa cour et combla Van-Dyck des distinctions les plus flatteuses. Il acheta à grand prix les admirables cartons d'Hampton-Court et la collection du duc de Mantoue, qui fut dispersée en partie durant les guerres civiles, et porta à quatre cent soixante le nombre des tableaux de la galerie de White-Hall, dont un tiers appartenait aux meilleurs maîtres des écoles de Flandre et d'Italie. Les plus riches seigneurs de la cour imitèrent à l'envi le noble exemple que leur donnait Charles Ier, et il se forma plusieurs collections de tableaux dans le royaume. Cromwel sauva la peinture de la réprobation dans laquelle les puritains enveloppaient tous les beaux-arts. Il protégea Lely, élève de Van-Dyck, et posa devant lui. Cet artiste distingué et son disciple Kneller continuèrent, non sans éclat, jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, la réputation des peintres étrangers en Angleterre, surtout dans le genre du portrait.

Mais ni les encouragements, ni le goût public, ni le spectacle des chefs-d'œuvre des peuples plus favorisés, ni l'exemple et l'émulation ne relevaient les Anglais de cette incapacité apparente, que l'on ne saurait aujourd'hui, sans injustice, attribuer au génie national. Les peintres anglais étaient peu nombreux et demeuraient dans une honteuse médiocrité. Le charmant livre d'Horace Walpole, *Anecdotes of painting*, constate d'une manière frappante l'infériorité de ses compatriotes dans cette branche des beaux-arts. A l'exception de Richardson, plus célèbre par ses écrits sur la peinture que par ses tableaux, et de sir James Thornhill, dont le plus grand mérite est peut-être d'avoir été l'ami et le beau-père d'Hogarth, aucun des deux cents peintres dont Walpole a laborieusement recueilli les noms n'est digne d'être sauvé de l'oubli. Ce dernier ne doit pas sans doute être confondu dans cette foule ignorée; mais, en dépit de son incontestable génie, Hogarth

ne fut jamais qu'un fort méchant peintre : c'était plutôt un moraliste satirique du premier ordre. Sans les gravures de ses détestables tableaux, son nom ne serait jamais devenu populaire, et ces immortelles compositions seraient peut-être demeurées inconnues Reynolds, le premier, selon l'expression de Burké, ajouta la gloire des arts aux autres gloires de son pays.

Joshua Reynolds naquit le 16 juillet 1723, à Plympton, dans le Devonshire. Il était le dixième des onze enfants du révérend Samuel Reynolds, qui n'avait pour soutenir sa nombreuse famille qu'un petit bénéfice et le mince revenu d'une école peu fréquentée. C'était un honnête homme d'une grande simplicité d'esprit et de cœur, et célèbre dans le pays par ses distractions; mais quoiqu'il eût des connaissances solides et profondes, il ne paraît pas qu'il ait donné beaucoup de soins à l'éducation de ses enfants. Reynolds, qui aimait à rappeler les souvenirs de sa jeunesse, racontait qu'on le destinait d'abord à être médecin, et il ajoutait avec une certaine complaisance que s'il eût suivi cette carrière, il aurait assurément eu l'ambition d'y tenir la première place, de même que lorsqu'il avait senti s'éveiller en lui le goût de la peinture, il s'était promis de devenir le plus grand peintre de son temps. Reynolds ne croyait pas à l'existence de ce que l'on nomme vulgairement le génie, et il en eût volontiers donné la même définition que Buffon. Il n'imaginait pas qu'on pût exceller dans l'exercice d'une faculté et n'être qu'un sot à l'égard de toutes les autres. Il était persuadé, et il ne cessait de le répéter aux jeunes gens, qu'avec un esprit au-dessus du médiocre, l'amour du travail et de l'ambition, on arrive à tout, les circonstances aidant, et elles sont toujours favorables, ajoutait-il, à celui qui en est digne. Il est permis de contester la vérité absolue de cette opinion, d'ailleurs si encourageante, que dans tous les temps d'excellents artistes ont partagée, mais elle ne doit pas être négligée. Elle donne une idée assez exacte du caractère de Reynolds, qui est un exemple frappant du point où peut atteindre le talent soutenu par un ensemble de qualités heureuses.

Reynolds montra de bonne heure des dispositions pour le dessin. Encore enfant, il essayait de copier les gravures qu'il rencontrait dans les livres de son père, et cherchait à fixer sur le papier la ressemblance des personnes qui l'entouraient. A l'âge de huit ans, le hasard mit entre ses mains un traité de perspective, et peu de jours après il avait fait un dessin de la maison qu'il habitait. La lecture du livre de Richardson sur la peinture acheva de décider de son goût, ou plutôt de sa vocation pour cet art, et son père se détermina à l'envoyer à Londres avec la recommandation d'un ami, pour étudier sous un peintre fort médiocre, nommé Hudson, qui passait alors pour fort habile.

Il arriva à Londres le 18 octobre 1742; il avait à peine atteint sa dix-septième année. Hudson lui fit d'abord copier des dessins du Guerchin; mais lorsqu'il eut appris à se servir du pinceau et des couleurs, il fit de rapides progrès, si rapides, dit-on, que son maître, jaloux, se servit d'un prétexte frivole pour le renvoyer, comme il s'en était réservé le droit, avant la fin de son apprentissage qui devait être de quatre années. Mais dans les deux ans qu'il avait passés dans l'atelier d'Hudson, Reynolds avait appris tout ce que celui-ci pouvait lui enseigner. Il retourna dans son pays natal et y demeura plusieurs années au milieu de gens dans la société desquels il avait peu à gagner, cherchant vainement à atteindre une perfection dont rien ne pouvait lui donner une idée exacte. Cependant quelques portraits qu'il fit à Plymouth, où son père était venu s'établir et où il eut le malheur de perdre peu de temps après, furent remarqués et le mirent en relation avec les familles les plus considérables de la ville, particulièrement avec celle de lord Edgecumbe, dans laquelle il rencontra le commodore, depuis lord Keppel. Cet illustre marin était sur le point de mettre à la voile pour la Méditerranée; il allait porter des présents au dey d'Alger, et réclamer des sommes enlevées sur un navire anglais par des corsaires barbaresques. Reynolds lui plut, et il lui proposa de l'emmener sur son vaisseau.

Depuis longtemps Reynolds songeait à visiter l'Italie; quelques économies péniblement amassées le mettaient en état de satisfaire ce désir; rien ne le retenait en Angleterre, il accepta avec empressement l'offre du commodore, et s'embarqua le 11 mai 1749. Ce voyage lui fournit l'occasion de voir Lisbonne, Gibraltar, Alger et enfin Port-Mahon, où le vaisseau devait s'arrêter. Durant un court séjour dans cette dernière ville, il fit le portrait de presque tous les officiers anglais de la garnison et de la station navale. Il prit enfin congé de l'excellent Keppel et se rendit à Rome en passant par Livourne.

Rome, a dit un spirituel biographe de Reynolds, est pour les peintres ce qu'était autrefois le Parnasse dans l'imagination des poëtes. On peut dire avec plus de vérité que la ville éternelle est pour l'artiste plus qu'une source d'inspiration : c'est une école. Rome, en effet, offre au peintre, dans les chefs-d'œuvre du Vatican et de la chapelle Sixtine, des modèles inimitables qui ne sauraient être assez étudiés. Si la puissance de créer, comme tout porte à le croire, dépend de la faculté de se rappeler et ne saurait en être séparée; si, à le bien prendre, l'invention n'est guère plus qu'une combinaison nouvelle des idées et des formes acquises dans le commerce des productions des maîtres et de celles de la nature, la contemplation assidue des œuvres des plus excellents peintres devra toujours tenir la première place dans les études d'un artiste sérieux.

Reynolds avait compris de bonne heure cette vérité. Aussi, à son arrivée à Rome, son plan de travail était déjà arrêté.

Battoni tenait alors le sceptre de la peinture à Rome et dans toute l'Italie. Son nom s'était répandu avec éclat dans toute l'Europe, et on comparait ses ouvrages à ceux des plus grands maîtres. Cet artiste ne manquait assurément pas de talent, mais tout ce qui sortait de son pinceau était inévitablement empreint des défauts de l'école des Carraches. L'ignorance et le mauvais goût du public qui avait perdu le sentiment de la vraie beauté dans les arts, encourageait cette décadence honteuse où la peinture était tombée, et consacrait, par ses applaudissements, l'oubli des chefs-d'œuvre du siècle de Léon X. Reynolds connaissait la réputation de Battoni. Avant son départ d'Angleterre, ses amis et ses patrons lui avaient recommandé de faire tous ses efforts pour prendre les leçons de ce peintre. Mais, malgré son inexpérience, Reynolds sentit tout d'abord combien un tel maître serait insuffisant pour le mettre sur la bonne voie. La première vue des ouvrages qu'il était venu chercher de si loin acheva ce qu'avait commencé sa répugnance naturelle et instinctive. Au lieu de suivre le torrent qui entraînait les arts vers leur ruine, il entreprit de remonter, par de patientes et laborieuses études, aux sources de toute beauté, et de retrouver, par ses propres efforts, la tradition interrompue. C'est assurément pendant ce séjour à Rome que Reynolds jeta les fondements de la gloire qu'il a obtenue plus tard par ses ouvrages. Aussi jusqu'à son dernier jour il ne cessa de recommander aux jeunes artistes l'étude sérieuse des anciens peintres ; jamais il ne se lassait de répéter que c'est dans les débris de la sculpture grecque et dans les galeries de Rome et de Florence qu'il faut chercher les modèles de la noblesse et de la simplicité qui font le caractère de la perfection dans les arts.

Dans les dernières années de sa vie, Reynolds avait commencé d'écrire des espèces de mémoires où il avait dessein de rapporter tout ce qui concernait ses études et ses progrès. Il n'eut malheureusement pas le loisir de conduire ce projet à bonne fin. Quelques-unes des parties qu'il avait ébauchées traitent de son séjour à Rome. Nous allons en citer quelques passages pleins d'intérêt qui nous feront pénétrer plus intimement dans les sentiments qui l'agitaient durant cette époque décisive de sa vie.

« Il est souvent arrivé, me disait le gardien du Vatican, que des personnes qu'il avait conduites dans les diverses parties de cet édifice demandassent, en sortant, où se trouvaient les peintures de Raphaël, et ne voulussent pas croire avoir déjà traversé les pièces dans lesquelles on les conserve, tant elles en avaient été frappées. J'ai ouï dire la même chose à des peintres à qui cela était arrivé, qui avaient pourtant pour Raphaël cette vénération que lui doivent les peintres et les connaisseurs. Je me rappelle très-bien mon désappointement quand je visitai pour la première fois le Vatican ; et lorsque j'avouai mes sentiments à un de mes camarades d'étude que j'estimais beaucoup, il me confessa que les ouvrages de Raphaël lui avaient fait le même effet, ou plutôt qu'ils n'avaient pas produit sur lui l'effet auquel il s'attendait. Ce fut pour moi une grande consolation. En m'enquérant ensuite soigneusement auprès des autres jeunes peintres, je découvris que ceux-là seuls qui, par l'imbécillité naturelle de leur esprit, paraissaient incapables de goûter jamais ces divins ouvrages, prétendaient avoir été ravis en les contemplant pour la première fois. Je dois pourtant avouer qu'il ne m'entra pas dans l'esprit un seul moment que le nom de Raphaël et ses admirables peintures dussent leur renommée à l'ignorance et à un préjugé ; au contraire, jamais je n'ai été plus mortifié, plus humilié, qu'en découvrant que je ne les goûtais pas comme je sentais que j'aurais dû le faire. Je compris que je me trouvais au milieu d'ouvrages exécutés d'après des principes que j'ignorais ; je sentis mon ignorance, et je fus abattu.

« Toutes les idées indigestes sur la peinture que j'avais apportées d'Angleterre s'effacèrent peu à peu de mon esprit. Il était nécessaire que je devinsse *comme un petit enfant*. Malgré mon désappointement, je me mis avec ardeur à copier quelques-uns de ces excellents ouvrages. Je les contemplais sans cesse ; j'affectais même de sentir leurs mérites et de les admirer plus que je ne faisais réellement. En peu de temps, un nouveau goût et une nouvelle faculté de perception s'ouvrirent pour moi, et je fus convaincu que je m'étais fait jusque-là une fausse idée de la perfection de l'art, et que Raphaël avait justement des droits au rang élevé qu'il occupe dans le monde. La vérité est que si ces ouvrages avaient été tels que je m'attendais à les trouver, ils n'auraient eu qu'une beauté superficielle, et sûrement ils n'auraient pas mérité la grande renommée qu'ils ont depuis si longtemps et si justement acquise.

« Depuis cette époque, j'ai bien des fois réfléchi sur ce sujet, et je suis maintenant tout à fait convaincu que le goût de ce qu'il y a de plus excellent dans l'art ne s'acquiert que par une longue culture, beaucoup de travail et d'attention. »

Aussi, loin de se contenter d'examiner superficiellement les caractères des diverses écoles, se mit-il à copier tous les ouvrages qui, à son avis, devaient le conduire vers cette perfection qu'il cherchait ; mais, tout en copiant les chefs d'œuvre des maîtres, Reynolds maintenait son esprit dans une heureuse indépendance. C'est sans doute par souvenir des sentiments qui l'animaient alors qu'il écrivait, dans les fragments auxquels nous avons emprunté la citation qui précède : « L'homme d'un vrai génie, au lieu de passer toutes ses heures, comme font la plu-

part des artistes dans leur séjour à Rome, à mesurer les statues et à copier les tableaux, commence bientôt à penser par lui-même et s'efforce d'imiter ce qu'il voit. Je regarde l'habitude de copier comme un leurre : on se satisfait par l'apparence de faire quelque chose, et l'on tombe dans la funeste habitude d'imiter sans choisir et de travailler sans but déterminé. L'esprit s'engourdit; la faculté d'inventer et de disposer, qui devrait particulièrement être excitée et mise en action, perd de son énergie en n'étant pas exercée. Combien voit-on de peintres qui ont passé leur vie à copier les ouvrages des maîtres, incapables de rien produire de leur propre fonds et de reproduire la nature. »

« Au lieu de copier les touches des grands maîtres, disait-il dans un de ses discours, copiez seulement leurs conceptions; au lieu de vous traîner sur leurs traces, essayez de suivre la même route; travaillez à inventer d'après leurs principes et leur manière de penser; remplissez-vous de leur esprit; demandez-vous comment un de ces grands maîtres aurait traité ce sujet, et imaginez que votre tableau sera soumis à sa critique. »

Il n'est par surprenant qu'avec des idées si justes, Reynolds ait fait en peu de temps de rapides progrès. Il eût bien voulu demeurer toute sa vie à Rome, car le terme de ses études s'éloignait à mesure qu'il avançait. Cependant, ses économies tiraient à leur fin, et il fallut songer à retourner en Angleterre. Il s'arrêta deux mois à Florence, où il fit un portrait qui fut fort admiré; visita rapidement Bologne, Parme, Modène, Milan, Padoue et Venise, où, à son grand désespoir, il ne put demeurer que six semaines, car, malgré son culte pour les chefs-d'œuvre qu'il avait étudiés à Rome, il avait un secret penchant pour les qualités éclatantes de l'école vénitienne. En arrivant à Paris, sa bourse était tout à fait à sec. Il y rencontra quelques amis qui lui procurèrent les moyens de retourner à Londres à la fin de l'année 1752, après une absence de plus de trois ans et demi.

Quelques portraits suffirent à Reynolds pour sortir de l'obscurité et le placer au premier rang des artistes contemporains. Ce ne fut pas sans opposition. Sa peinture ne pouvait pas être acceptée tout d'abord. Aussi regarda-t-on les qualités qui lui firent le plus d'honneur dans la suite et qu'il avait puisées dans le commerce des maîtres, l'éclat du coloris, la hardiesse et la simplicité de la composition, comme de malheureuses innovations qui déparaient ses ouvrages dans lesquels on reconnaissait pourtant quelque talent. Mais quoi qu'on dise, il n'y a pas de longues injustices. Le public passa bientôt de la surprise à l'admiration la plus vive, et comme il ne s'exprime guère que par des termes de comparaison peu exacts, avant un petit nombre d'années, Reynolds ne fut pas seulement mis au-dessus des médiocres imitateurs de Lely et de Kneller; on était embarrassé de décider si réellement il ne l'emportait pas de beaucoup sur Van-Dyck.

L'humble atelier qu'il avait pris en arrivant à Londres fut bientôt indigne de la haute situation qu'il s'était faite. Il alla habiter une vaste maison dans la grande rue de Newport, plus en harmonie avec le rang et la fortune de ses modèles. Il ne pouvait suffire à l'empressement du public, bien qu'il donnât jusqu'à six séances par jour et qu'il employât plusieurs jeunes gens à lui épargner la tâche ingrate de préparer les fonds et les vêtements. Aussi n'est-il pas surprenant qu'il se fît un revenu de plus de 150,000 fr. par an. Au commencement de 1760, il prit une nouvelle demeure dans Leicester-Square, qu'il habita jusqu'à sa mort et où il déploya un luxe inouï pour un artiste. Les dépenses de cet établissement épuisèrent toutes ses économies; mais sa réputation, assise sur des bases solides, lui garantissait l'avenir, et, comme il avait de l'ordre, il ne tarda pas à amasser une fortune qui eût fait honneur à un banquier.

Reynolds n'était à aucun égard indigne de ce sort brillant. On s'était bientôt aperçu qu'il avait autant d'esprit que de talent, et que son caractère gagnait singulièrement à être connu. Sa société fut insensiblement recherchée par tout ce qu'il y avait alors de plus distingué en Angleterre dans les arts et dans les lettres, et les personnages les plus considérables par leur rang ou leur situation politique se firent un honneur d'être comptés au nombre de ses amis. Sa maison devint le rendez-vous des hommes les plus éminents. Reynolds vivait d'ailleurs avec une de ses sœurs, femme charmante et capable, par la délicatesse de son esprit, de comprendre toutes choses et d'être un des ornements de la société dont son frère était le centre.

C'est avec les poëtes et les prosateurs les plus illustres de son temps que Reynolds se lia le plus étroitement. L'évêque Percy, l'auteur du *Vicaire de Wakefield*, Burke, Garrick, le D. Johnson et plusieurs autres étaient ses amis, et il est incontestable qu'ils exercèrent sur le talent de Reynolds une grande influence. Jusque-là les beaux-arts étaient demeurés renfermés dans leur domaine réciproque; les peintres et les littérateurs vivaient dans un cercle étroit, si l'on veut, mais nettement marqué et favorable par cela à l'exercice complet de leurs facultés. Reynolds rompit le premier la démarcation qui sépare des genres si différents. Il est vrai que son bon sens et la justesse de son esprit devaient le retenir dans les limites de son art et l'empêcher de tomber dans cette confusion déplorable qui a depuis jeté le trouble et le désordre dans les arts. Ce qui a été un écueil pour les peintres qui sont venus après lui servit éminemment à développer toutes les facultés de Reynolds. Les habitudes de raisonnement et de réflexion de ses amis l'invitaient à sortir de l'atmosphère étouffante des détails de la pratique, et à ap-

pliquer à l'observation de la nature cette faculté de méditation que lui avait généreusement départie la nature. Il s'accoutuma à se rendre compte à lui-même, dans des notes brèves et rapides que l'on a trouvées dans ses papiers, de ses idées sur la pratique et la théorie de son art. Mais, chose singulière! ces notes se réduisent à de simples remarques grossières, superficielles. Elles sont, il est vrai, d'une justesse incontestable; mais l'esprit le moins prévenu défavorablement se demande si des pensées si vulgaires et d'une vérité presque triviale méritaient d'être fixées sur le papier. L'artiste seul admire la sagacité naïve avec laquelle un grand peintre a observé ces traits que dédaigne le spectateur indifférent, et qui pourtant occupent une si large part dans la perfection des œuvres les plus admirées. Ce sont, si l'on peut s'exprimer ainsi, les détails de style que le lecteur n'aperçoit pas, mais que l'écrivain recherche avec amour et qui sont pour lui la marque du génie. Reynolds est à cet égard un exemple frappant de la vérité de cette remarque qui a pu être faite dans tous les temps, que rarement les hommes doués de la faculté de produire des œuvres ayant force de vie sont capables de se livrer aux idées étendues et profondes qui semblent être le domaine exclusif de ce que l'on a appelé l'esprit philosophique, comme si l'action excluait la pensée ou du moins la bornait.

On retrouve les mêmes qualités et le même défaut de profondeur dans trois essais publiés dans le recueil périodique de son ami Johnson, *the Idler*. Dans le premier, il examinait et discutait avec beaucoup de finesse et d'esprit les faux principes de critique dans les arts; dans le second, il traitait de ce que l'on appelle dans les écoles le grand style; le dernier était une dissertation sur le beau. Ces trois articles, écrits avec une simplicité charmante, prouvèrent que Reynolds savait au besoin tenir la plume aussi habilement que le pinceau. Ils augmentèrent la bonne opinion que l'on avait de lui dans un monde où l'esprit et les lettres ont de tout temps eu droit de cité, je veux dire l'aristocratie anglaise, où il comptait déjà beaucoup d'amis, et où sa nièce devait un jour trouver un noble époux, le marquis de Thomond.

P. G.

(*La fin à la prochaine livraison.*)

UN FAIT HISTORIQUE.

I.

Au commencement de l'été de 1787, tout annonçait qu'une lutte formidable allait éclater entre la Porte Ottomane et la Russie. Les drapeaux moscovites flottaient confondus avec les aigles autrichiennes. L'impératrice Catherine, par son alliance avec Joseph II, s'était assuré un corps auxiliaire de quatre-vingt mille hommes; elle avait, en outre, de nombreux bataillons dans le Kubay et dans la Crimée; des troupes échelonnées de Kaminiek jusqu'à Balta, et sur la mer Noire, une escadre commandée par le valeureux prince de Nassau-Siegen. Cette escadre se trouvait en vue de celle des Turcs ancrée alors dans le golfe de Liman, tout près du fort d'Otchakoff.

Depuis plusieurs jours déjà, on s'observait de part et d'autre, sans en venir aux mains. Fatigué de cette inaction, le prince réunit un soir à son bord tous les commandants de la flotte.

—Camarades, leur dit-il, demain nous coulons bas le capitan-pacha et nous bombardons Otchakoff. L'impératrice ne veut recevoir qu'un bulletin de victoire; n'oubliez pas que je me suis engagé sur l'honneur à le lui envoyer. *Vive l'impératrice! vive la Russie!*

Un hourra général accueillit ces paroles. On fit le serment de vaincre ou de mourir, et l'on but d'avance au succès du lendemain; puis chacun retourna à son bord disposer tout pour le combat.

Cependant, trois officiers restaient à causer sur le tillac du vaisseau amiral.

C'étaient, d'une part, le prince de Nassau; de l'autre, le célèbre chef d'escadre américain, Paul Jones, que l'on était sûr de rencontrer partout où il y avait des hasards de guerre et des aventures à courir. Venu tout exprès en Russie pour mettre son épée au service de cette puissance, il avait offert à l'impératrice deux vaisseaux de guerre dont il s'était emparé sur les côtes de la Grande-Bretagne. En retour de cette gracieuseté, Catherine l'avait nommé contre-amiral de la flotte aux ordres du prince de Nassau. Le troisième de ces officiers, le jeune Sacken, n'était encore que commandant d'une simple canonnière. L'amiral vient de le choisir entre tous pour aller reconnaître le mouillage de l'escadre ottomane.

En un instant, Sacken a passé son monde en revue, il a fait prendre les armes aux marins et charger les canons, puis, tous les feux éteints, il saisit lui-même la barre et se dirige en silence du côté des Turcs.

La canonnière glisse rapide sur les flots; grâce à l'obscurité profonde, elle arriva sans coup férir, presque à portée de pistolet de l'ennemi. La position est reconnue, Sacken sait tout ce qu'il voulait savoir, et déjà il s'apprête à virer de bord quand la lune, perçant tout à coup les sombres nuages qui la voilaient, découvre aux regards des Ottomans l'aventureuse canonnière. A l'instant, trois voiles se sont mises à sa poursuite; elles entourent, elles pressent le bâtiment russe pour le couler bas; mais une heure, deux heures s'écoulent sans que l'attaque ait commencé. Sacken a profité de ce répit pour écrire les lignes suivantes :

« Monsieur l'amiral,

« L'escadre ottomane continue à garder son premier mouillage, rangée dans le même ordre de bataille; seulement, il s'en est détaché trois galères qui me tiennent cloué dans un cercle de bronze. Je n'entrevois aucune chance de salut; mais que Votre Excellence se rassure, pas un Russe ne *tombera vivant* au pouvoir des *infidèles*. L'honneur du pavillon moscovite restera pur et intact.

« Je recommande ma femme à notre magnanime impératrice, et l'intrépide porteur de cette missive à Votre Excellence.

« SACKEN. »

A peine écrite, cette lettre est confiée aux soins du plus habile plongeur de l'équipage, un jeune et vigoureux matelot. Sacken, qui lui a donné ses dernières instructions, aide lui-même à le descendre à la mer. Mais le jour a commencé de poindre, l'ennemi est sur ses gardes ; il a vu se mouvoir quelque chose et comme un corps glisser sur les flancs de la canonnière. Plusieurs coups de fusil sont partis de l'une des galères... le messager disparaît sous les flots.

Ce fut un moment terrible que celui où les regards du commandant se fixèrent sur les vagues qui venaient de se refermer. Avec quelle anxiété, quelles angoisses il les interrogeait! et combien il redoutait que la mer eût pour jamais englouti sa proie! Chaque seconde d'attente était pour lui une horrible torture ; enfin il respira ; son émissaire venait de donner signe de vie. Il replongea presque aussitôt, et lorsqu'il reprit haleine pour la seconde fois, il était loin, bien loin, hors de portée, même du boulet.

C'est alors que les galères en observation, soupçonnant quelque piége, se rapprochèrent tellement de la canonnière russe, que leurs voilures frôlaient ses agrès. Sacken se tenait sur le pont, les bras croisés, ferme comme un roc, impassible au milieu des murmures, au milieu des marques non équivoques de la bouillante impatience de ses soldats. Cependant, ces mots : — Russes, amenez votre pavillon, rendez-vous ! l'ont tiré de cette froide impassibilité.

— Russes, s'écrie-t-il à son tour, agenouillez-vous ! recommandez vos âmes à Dieu et au grand saint Nicolas !

Et les matelots, subjugués par le ton avec lequel ces paroles furent dites, fascinés surtout par le regard de feu qui illuminait en ce moment la figure de leur chef, tombèrent tous à genoux, la face contre terre.

— Allah ! allah ! ont crié les musulmans qui se précipitent à l'abordage, la hache d'une main et le pistolet de l'autre. Allah ! all.... Ces cris expirent étouffés dans le fracas d'une horrible détonation.

Sacken avait mis le feu à la sainte-barbe...

Pendant longtemps une épaisse fumée couvrit la surface de la mer, et quand le vent eut balayé ces noirs tourbillons de soufre et de salpêtre, l'œil n'aperçut plus ni la canonnière russe ni les galères turques... çà et là seulement on voyait flotter des débris de poutres et de planches, des agrès hachés, des tronçons de cadavres et des membres sanglants et à moitié consumés : triste présage de la boucherie qui allait bientôt avoir lieu.

En effet, une heure ne s'était pas écoulée, que lecture de la lettre du commandant Sacken avait été donnée à tous les équipages de la flotte, et que son immortel fait d'armes était mis à l'ordre du jour.

Alors il se fit à bord de toutes les nefs moscovites un religieux silence. On y célébra, en grande pompe, un service funèbre en l'honneur des braves de la canonnière ; puis l'escadre déploya ses voiles, et l'on entendit retentir dans les airs un cri terrible, semblable au mugissement de la tempête : c'était un cri de vengeance ; le combat, ou plutôt le carnage avait commencé.

Les Ottomans furent battus, exterminés sans quartier.

II.

Nous sommes à Saint-Pétersbourg ; le comte Parnin, premier ministre de Sa Majesté Impériale, vient de lui remettre une dépêche aux armes du prince de Nassau-Siegen. Catherine a rompu le cachet avec une vivacité vraiment inexprimable.

— Victoire ! victoire ! s'écrie-t-elle avec feu. Le prince a tenu parole.

Elle continua de lire, et deux larmes sillonnèrent son visage au récit de l'héroïque trépas de Sacken. L'impératrice parut réfléchir ; une pensée soudaine lui avait traversé l'esprit

— Monsieur le comte, qu'on m'aille chercher à l'instant la veuve de cet officier.

Le comte s'inclina et sortit pour exécuter les ordres de sa souveraine. . . . . .

. . . . . .

Deux heures après, une femme, belle de la seule parure des grâces et de la fraîcheur de la jeunesse, gravissait, conduite par un chambellan, les degrés qui mènent aux somptueux appartements de l'Ermitage. Elle se demande ce que peut lui vouloir l'impératrice de toutes les Russies, à elle dont toute l'existence, tous les vœux se bornent à revoir celui qu'un ordre inflexible est venu lui ravir, le lendemain même de son mariage.

La pauvre enfant était toute tremblante : l'impératrice la fit asseoir auprès d'elle, et chercha à la ramener par de douces paroles avant d'aborder la pénible communication qu'elle avait à faire à cette infortunée.

Mais dès les premiers mots, le cœur de l'épouse a deviné l'étendue de ses malheurs... Elle est tombée mourante aux pieds de l'impératrice....

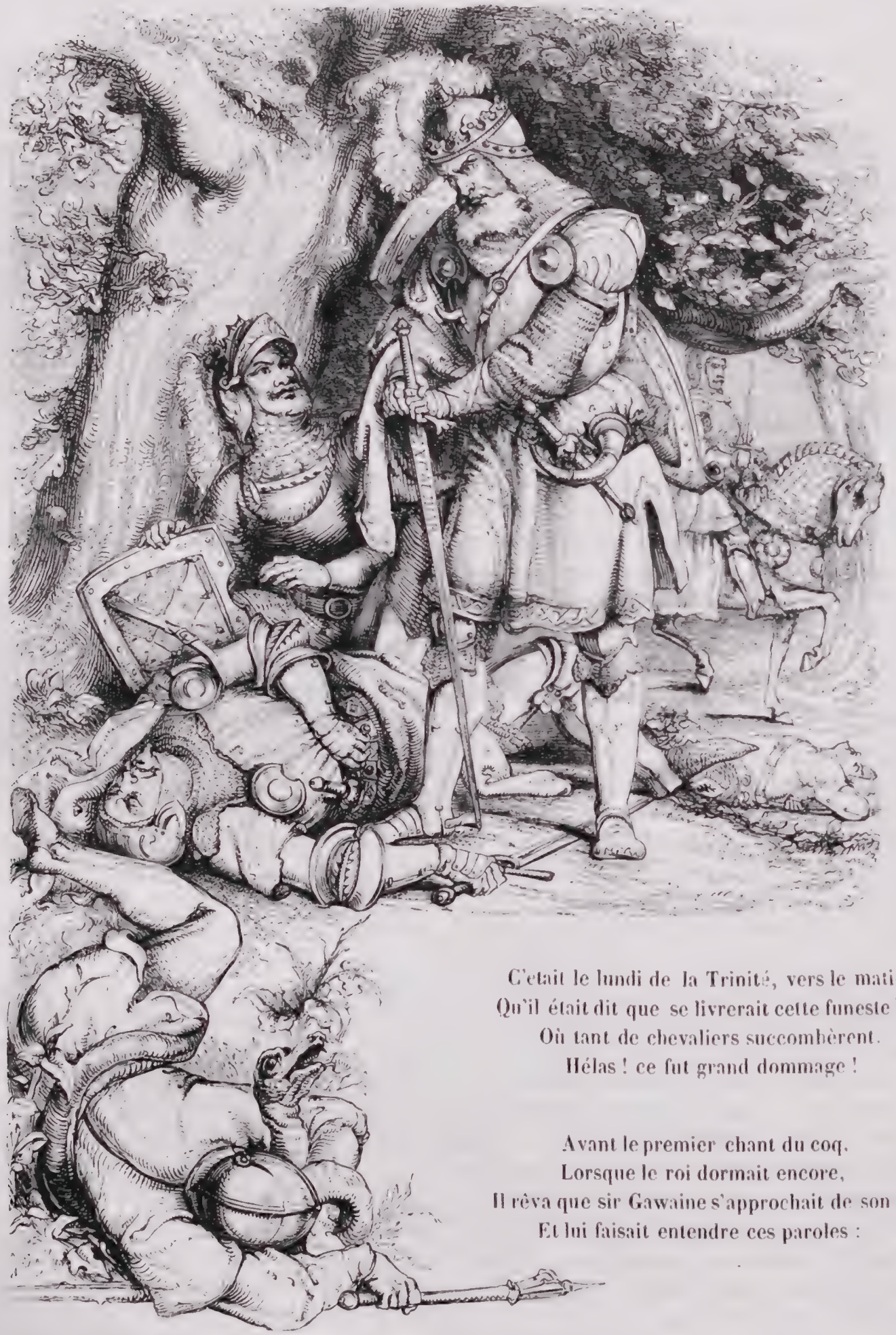
III.

Le lendemain, la *Gazette officielle* annonça qu'en récompense de la mort héroïque du commandant Sacken, sa femme la comtesse Sacken était portée sur la liste des pensions pour une somme annuelle de 50,000 roubles.

Malheureusement cet acte de la munificence impériale ne put sauver la veuve de l'officier.... Elle succomba à sa douleur quelques mois après.

G. G.

MORT DU ROI ARTHUR.



C'etait le lundi de la Trinité, vers le matin,
Qu'il était dit que se livrerait cette funeste bataille
Où tant de chevaliers succombèrent.
Hélas ! ce fut grand dommage !

Avant le premier chant du coq,
Lorsque le roi dormait encore,
Il rêva que sir Gawaine s'approchait de son lit
Et lui faisait entendre ces paroles :

On Trinity Monday in the morn,
This sore battayle was doomed to be,
Where many a knight cryed, 'Well-away !
Alack, it was the more pitie!'

Ere the first crowing of the cock,
When as the king in his bed lay,
He thought Sir Gawaine to him came,
And there to him these wordes did say :

« Comme vous êtes mon oncle bien-aimé,
Et que votre vie est précieuse, n'allez pas
En ce jour attaquer votre ennemi ;
Différez la bataille, si vous le pouvez.

Car sir Lancelot est maintenant en France,
Et, avec lui, beaucoup de braves chevaliers,
Qui seront de retour dans ce mois,
Et vous assisteront au combat. »

Le roi réunit alors toute sa noblesse
Avant la chute du jour,
Et leur dit comment sir Gawaine lui était apparu
Et les paroles qu'il avait fait entendre.

Toute sa noblesse fut d'avis
Que le lendemain, au lever du jour,
Il envoyât un héraut d'armes
Pour demander à parlementer.

Le roi Arthur choisit douze braves chevaliers,
Les plus braves qu'il eût avec lui,
Pour aller trouver l'ennemi en plein champ,
Et faire avec lui un arrangement.

Il recommanda à toute son armée
De se tenir prête à combattre,
Lui défendant d'engager l'action
Qu'elle n'ait vu une épée tirée.

'Now, as you are mine unkle dear,
And as you prize your life, this day,
O meet not with your foe in fight:
Put off the battayle, if ye may:

For Sir Launcelot is now in Fraunce,
And with him many an hardy knight,
Who will within this moneth be back,
And will assist ye in the fight.'

The king then called his nobles all,
Before the breaking of the day:
And told them how Sir Gawaine came,
And there to him these wordes did say

His nobles all this counsayle gave,
That earlye in the morning, he
Shold send away an herauld at armes,
To ask a parley fair and free.

Then twelve good knightes King Arthur chose,
The best of all that with him were,
To parley with the foe in field,
And make with him agreement fair.

The king he charged all his host,
In readiness there for to be;
But no man shold no weapon sturre,
Unless a sword drawn they shold see.

Et, de son côté, sir Mordred
Amena également douze chevaliers,
Les meilleurs de toute sa compagnie,
Pour tenir la conférence avec le roi.

Sir Mordred recommanda aussi à son armée
De se tenir prête à combattre,
Lui défendant d'engager l'action
Qu'elle n'ait vu une épée tirée.

Car, il faut le dire, il ne se fiait point à son oncle,
Ni l'oncle à son neveu.
Hélas ! ce fut un affreux malheur
Comme il n'en était jamais arrivé dans la chrétienté.

Cependant ils s'étaient rencontrés,
Et ils arrêtaient une convention
Qui mettait entre eux un intervalle d'un mois,
Avant que la bataille pût être livrée.

Lorsqu'un serpent, sortant d'un buisson,
S'élança au genou de l'un des chevaliers du roi ;
Hélas ! ce fut un funeste hasard
Comme il n'y en eut jamais dans la chrétienté.

Le chevalier se sentant blessé,
Et voyant le hideux reptile suspendu à son genou,
Tira son épée du fourreau ;
Grand malheur, comme vous allez voir :

And Mordred on the other part,
Twelve of his knights did likewise bring ;
The best of all his company,
To hold the parley with the king.

Sir Mordred also charged his host,
In readiness there for to be;
But no man shold no weapon sturre,
But if a sword drawn they shold see.

For he durst not is unkle trust,
Nor he his nephew, sothe to tell :
Alack ! it was a woefull case,
As ere in Christentye befell !

But when they were together met,
And both to fair accordance brought,
And a months league between them set
Before the battayle shold be fought,

An adder crept forth of a bush,
Stung one o'th' king's kinghts on the knee;
Alack ! it was a woefull chance,
As ever was in Christentye !

When the knight found him wounded sore,
And saw the wild-worm hanging there;
His sword he from his scabberd drew :
A piteous case, as ye shall hear.

Lorsque les deux armées virent l'épée tirée,
Elles engagèrent l'action sur-le-champ,
Jusqu'à ce que, de tant de nobles chevaliers,
Il n'en resta plus, d'un côté, que trois.

Car tout ce qui ne prit pas la fuite périt,
Et bien peu pensèrent à fuir ;
Hélas ! ce fut un champ de bataille ensanglanté
Comme on n'en vit jamais en un jour d'été.

Du côté du roi Arthur,
Lui seul échappa,
Et avec lui, Lukyn, duc de Glocester,
Et Bevedère, sommelier du roi.

Et lorsque le roi vit ses chevaliers
Tous morts et mordant la poussière,
Des larmes coulèrent lentement sur sa figure,
Cette figure si terrible au combat.

« Vous voilà tous couchés à terre, braves chevaliers,
Dit-il, vous si fidèles à votre foi !
Et il faut que vos nobles et vaillants cœurs
Soient réduits en poussière !...

« Vous m'avez loyalement servi ;
Vous m'êtes restés fidèles jusqu'à la mort :
Oh ! pour vous faire revivre,
De grand cœur je rendrais mon dernier soupir.

For when the two hostes saw the sword,
The joyned battayle instanlye;
Till of so many noble knights,
On one side there were left but three!

For all were slain that durst abide,
And but some few that fled away:
Ay me! it was a bloody field
As ere was fought on summers day!

Upon King Arthurs own partye,
Only himself escaped there,
And Lukyn Duke of Gloster free,
And the kings butler Bevedere.

And when the king beheld his knights
All dead and scattered on the mold,
The teares fast trickled down his face;
That manly face in fight so bold!

'Now rest ye all, brave knight's, he said,
'So true and faithful to your trust:
And must ye then, ye valiant hearts,
Be left to moulder into dust!

Most loyal have ye been to me,
Most true and faithful unto death:
And, oh! to rayse ye up again,
How freely could I yield my breath!

La fin à la prochaine livraison.

GALERIES PARTICULIÈRES.

—

COLLECTION DE LORD SEYMOUR.

UELS beaux vases! quelles armes magnifiques! quels meubles élégants! Ce sont des meubles de boule, des meubles en ébène sculptés, avec des incrustations d'argent, ou d'écaille, ou d'ivoire. C'est une collection de vases d'or, la plus nombreuse et la plus riche de Paris; car ce sont les prix remportés dans les courses du Champ de Mars, de Versailles et de Chantilly, et dans les courses célèbres d'Angleterre. Puis, voici des coupes enrichies de pierres précieuses; voici une montre remplie de pipes éclatantes, en pendant aux armes d'argent et d'or; voici une bibliothèque, avec des reliures splendides; puis, on admire de fines petites miniatures du dix-huitième siècle, des statuettes, des bronzes, et mille ornements d'un luxe prodigieux et d'un goût distingué.

Les tableaux sont distribués dans toutes les pièces de l'appartement, les tableaux les plus gracieux comme Boucher et Watteau, dans la chambre à coucher, les principales peintures de Bonnington et de M. Decamps dans le salon, les aquarelles diverses dans le cabinet de travail. Mais nous prendrons les peintres l'un après l'autre, en joignant à chaque nom la liste ou la description des ouvrages. Commençons par les maîtres qui sont morts.

Si j'avais à choisir entre tous ces bijoux, je choisirais sans embarras le charmant Watteau dont *les Beaux-Arts* ont publié une lithographie par M. Baron; peut-être cependant une main serait-elle entraînée vers quelque vigoureux Decamps, ou vers quelque fin Bonnington; peut-être décrocherais-je un des trois autres Watteau qui entourent cette petite perle d'élection; car ils sont malheureusement à une hauteur et dans une obscurité qni ne permettent pas de les juger; ils sont gravés tous les trois. Mais comment en apprécier la finesse, à les apercevoir ainsi dans l'ombre et de loin? Un Lancret aurait à peu près le même aspect. Nous les acceptons toutefois volontiers comme originaux tous les trois. Dans ce cas-là, il y en a deux qui valent bien 15,000 fr. pièce. *La Danse* est un des plus capitaux de Watteau, grâce au nombre des figures, au charme de la composition, à la spirituelle délicatesse de la peinture; c'est une fête animée, voluptueuse, adorable. *La Promenade dans le parc* est plus mélancolique; il y a deux figures qui marchent tranquillement, sans aucune gymnastique et sans contorsion, placidité bien rare chez les personnages de Watteau. Il faut toujours que ses femmes se renversent follement sur le gazon, qu'elles aient la tête à tout vent, et les draperies aussi; il faut que les *cavaliers* leur passent la main autour de la taille, pour le moins. Ici notre jeune homme et notre jeune femme ont l'air de philosopher. Est-ce que cette composition serait du temps où Watteau songeait à se laisser mourir d'ennui, ce qu'il a fait malheureusement, le gracieux poëte, après avoir mené ses petites figures coquettes au travers d'une vie semée de fleurs et de voluptés?

La Leçon de musique est de plus petite dimension. Elle paraît faire pendant au Watteau lithographié par M. Baron, et qu'on intitule, je crois, *la Lecture*. Celui-là représente un homme qui pince de la mandoline à côté d'une femme, sous la demi-teinte d'un frais bosquet; celui-ci représente aussi une femme assise à l'ombre d'un bois, pendant qu'Arlequin, couché à ses pieds, lui conte mille galanteries. A quelque distance, une jeune fille paraît lire avec attention; mais cependant elle tourne un œil curieux vers le groupe principal. Arlequin vaut bien un roman ou un sonnet. La compagne d'Arlequin porte une robe d'étoffe jaune avec des plis abondants où serpentent mille reflets. Cette robe est une merveille, et comme cette petite tête fine et pleine de physionomie surmonte bien bien la robe drapée, on dirait une fleur en bouton qui se balance sur un buisson éclatant. Le clair-obscur du fond de paysage a les qualités des maîtres les plus coloristes parmi les Flamands ou les Hollandais.

Boucher est un peu rond et un peu fade à côté de Watteau. Ses femmes ont le sang moins vif et le geste moins prompt. Les bergères mythologiques de Watteau sont de la race la plus pure, et il est facile de voir qu'elles vivent à la cour. Elles rappellent involontairement les figures élégantes et sveltes du Parmesan, du Primatice ou de Germain Pilon. Les bergères rondelettes de Boucher sont moins élancées et moins capricieuses. Une fois étendues sur le gazon, on ne s'attend point à les voir se relever et s'enfuir, tandis qu'il faut toujours courir après les nymphes subtiles de Watteau. Les deux Boucher de lord Seymour sont de forme ovale et représentent le même sujet: un berger et une bergère, avec des moutons. Les moutons ressemblent à la bergère, et les rubans et la soie leur siéraient bien.

Nous avons été surpris de ne voir chez lord Seymour aucune peinture de Fragonard, de Chardin, de Greuze, et de quelques autres artistes qui complètent la gracieuse pléiade du dix-huitième siècle.

Demarne vient ensuite; mais il a laissé le caprice et la coquetterie à ses devanciers. On n'est pas plus prosaïque et plus connu que Demarne. Une grande route sur laquelle on n'a point l'espoir d'aventures romanesques; pour personnages, des charretiers et des mulets avec quelque vilain chien qui

aboie à la porte de l'hôtellerie, entre les jambes des paysans, voilà toute la poésie de Demarne. Où sont nos bosquets parfumés et nos bergères du petit Trianon? Les fées de Watteau ont fait place aux maritornes d'auberge, et les muletiers vulgaires ont chassé le pimpant Arlequin.

Lord Seymour possède cependant deux petits Demarne très-fins et de première qualité. On remarque aussi près de Demarne deux autres *Paysages et animaux*, dans le genre de Karel Dujardin, et d'une rare délicatesse. Est-ce Dujardin ou quelque autre des maîtres les plus consciencieux de l'école des Pays-Bas? Nous n'avons pu en juger, faute d'un jour suffisant.

Lord Seymour a encore trois tableaux de maîtres anciens : un Van Kessel, *Singerie*, représentant un marché avec une foule de personnages, dans la manière de Teniers, et deux petits tableaux de Mignon, des ronces avec des papillons et des lézards.

Il faut bien, hélas! ranger Bonnington avec les morts; il n'y a pas longtemps qu'il travaillait avec nos peintres, à qui il a laissé tant de souvenirs. J'ai souvent causé de Bonnington avec M. Carrier, qui l'a connu à Paris. Que sa perte fut regrettable, alors surtout que nous n'avions pas encore cette jeune école de paysagistes dont la peinture française pourra se glorifier! Aujourd'hui Rousseau console un peu de Bonnington. Mais le vivant ne rachète pas le mort.

Bonnington est un peintre de qualité, si l'on peut ainsi dire. Sa palette a une valeur de ton qui se reconnaît au premier coup d'œil. Il y a au fond de chaque nuance je ne sais quel principe argentin qui reçoit vivement la lumière et qui est la lumière même. La finesse du ton, un sentiment distingué, la légèreté de la touche, cette qualité si rare même chez nos meilleurs peintres, voilà ce qui donne à Bonnington une place exceptionnelle parmi les artistes du dix-neuvième siècle.

Les aquarelles et les vignettes anglaises ont toutes un certain cachet auquel on ne se trompe pas. Bonnington a ce cachet anglais; mais, de plus, il est peintre, tandis que les graveurs et les aquarellistes de son pays sont, en général, d'adroits ouvriers, mettant dans leurs œuvres un charme superficiel qui ne résiste pas à l'analyse. Bonnington a autant de charme, mais plus de solidité. C'est la même qualité qu'on trouve dans Reynolds et dans Lawrence. C'est, au reste, la qualité que présente la nature anglaise. Certaines femmes anglaises ont une finesse de couleur incomparable et qui ne se rencontre en aucun autre climat.

Lord Seymour a réuni environ huit peintures de Bonnington et quelques aquarelles. C'est chez lui qu'il faut aller admirer ce peintre original, dont les œuvres sont si rares. En entrant dans le cabinet de travail, on voit une délicieuse petite marine baignée d'air et de lumière, puis un port avec quelques bateaux et quelques maisons, puis deux petits tableaux ovales; puis, dans le salon, deux autres petites marines, et enfin deux paysages faisant pendant. L'un représente un coin de campagne sauvage, avec une maisonnette couverte de chaume, qui rappelle le petit Ruysdael, n° 724, du Louvre. Personne n'oserait décider, en comparant ces deux peintures, que Bonnington fût inférieur au grand Ruysdael.

Les morts vont vite. Nous voici aux contemporains. Indiquons seulement M. Eugène Isabey, qui a toujours cherché Bonnington, M. Granet, M. Michalowski, les deux petites *nature morte* exposées au dernier salon par M. Béranger, un tableau de genre de M. Horace Vernet, des chevaux de M. Lépaulle, du gibier, par M. Jadin, deux Verbocckoven : *le Matin*, bœuf à grandes cornes couché entre des moutons, et *le Soir*, petites vaches avec des moutons; quelques belles aquarelles de M. Charlet, *la Fête du grand-papa*, *Musiciens de campagne*, etc.; une composition d'un sentiment exquis, *la Sœur de charité*, par M. Ary Scheffer; une grande aquarelle de M. Paul Delaroche, *la Lecture*, avec cinq personnages; enfin une demi-douzaine de tableaux de M. Robert Fleury. Lord Seymour affectionne beaucoup ce peintre distingué. C'est lui qui a fait acheter le *Bernard Palissy* à la vente Aguado. Les autres principaux ouvrages de M. Robert Fleury sont deux pendants qui ornent le cabinet de travail : *la Torture*, scène de l'Inquisition, et *Rembrandt peignant la Suzanne*. Pour cette dernière composition, M. Fleury a copié la Suzanne au bain, reproduite tant de fois par Rembrandt, de grandeur naturelle ou de petite dimension, ou à la plume, ou à l'eau-forte. Il a cherché aussi les effets de contraste et de clair-obscur si merveilleusement trouvés par le maître hollandais.

Lord Seymour a aussi une vive prédilection pour M. Decamps, qui la mérite bien. La peinture de M. Decamps se soutient à côté de tous les maîtres de toutes les écoles. S'il n'a pas la légèreté de Bonnington et la transparence d'Ostade, il a une force de couleur digne des Espagnols, une abondance digne des Flamands, et il s'est même élevé parfois à la hauteur des Italiens, par exemple, dans ses grands dessins du salon de 1842. Le style ne lui manque pas plus que la pratique. Mais ce qu'il possède au suprême degré, c'est le sentiment du pittoresque, l'originalité des images, une certaine façon particulière de voir la nature et de l'interpréter. C'est là ce qui constitue le véritable artiste, et personne n'est plus artiste que M. Decamps.

Nous retrouvons chez lord Seymour deux tableaux qui ont une grande célébrité, *les Experts* et *le Marché turc*. Les experts, quatre vieux singes avec leurs lunettes, avec leurs perruques, avec leurs cannes à pomme d'or, devant un paysage du Poussin! L'illustre assemblée, l'infaillible jury!

Il y a encore, du même peintre, un *Petit chien anglais dans un paysage*, près d'une bécasse et d'un

faisan; une grande aquarelle vigoureuse comme une peinture à l'huile, *Trois enfants autour d'une auge où ils font flotter un petit bateau; le Marchand de chiens*, un triste petit bonhomme assis par terre entre quatre ou cinq bassets; *le Passage d'une rivière, Turcs à cheval*, etc., aquarelles d'une extrême finesse; *le Curé et sa gouvernante*, singerie, et six sépia ou encre de Chine d'une admirable couleur; ce sont des gardes-chasse, des bûcherons et des paysans.

Decamps, Bonington, Watteau, Robert Fleury, sont en majorité dans la collection de lord Seymour.

ALLEMAGNE.

—

Si la centralisation a ses avantages, elle offre aussi des inconvénients majeurs. Le système adopté en France donne sans doute plus de force au gouvernement, plus de puissance à la nation, plus de moyens d'action simultanée dans le cas de guerre extérieure, plus de garanties contre les discordes civiles; il groupe les ressources nécessaires au développement du génie; il agrandit les proportions des musées, des bibliothèques, des établissements d'instruction; mais il produit aussi, qu'on nous passe la comparaison, les effets d'une lentille qui rassemble les rayons solaires dans un foyer central autour duquel tout demeure dans une froide obscurité.

En Allemagne, les artistes et les objets d'art sont répartis également sur tous les points. Presque toutes les villes peuvent citer leur peintre ou leur sculpteur, leur monument, leur spécialité intéressante pour l'amateur d'arts.

Nous étions récemment à Meiningen, petite ville de quatre mille âmes, qui n'est peut-être pas même mentionnée dans les dictionnaires géographiques français. Elle est située au centre de l'Allemagne, dans une vallée que traverse la Werrn, rivière qui contribue avec la Fuldn à rendre le Weser navigable. La ville est entourée de promenades ombreuses, qui s'étendent jusqu'au Landsberg, château nouvellement restauré par les soins du prince régnant. Il y a quelques années, ce manoir du moyen âge n'offrait qu'un monceau de ruines ensevelies sous le lierre et les herbes. Le duc Bernard a entrepris de le relever, et, grâce au talent de l'architecte Dobner, le Landsberg est un édifice gothique qui réunit à la solidité la grâce des proportions. L'extérieur est pittoresque, l'intérieur spacieux. Le jour y pénètre librement par une multitude de fenêtres. Les chambres, lambrissées en chêne, sont tapissées de trophées, de vieilles armures et d'instruments de chasse. La salle dite *des troubadours* a pour ornements de gracieuses arabesques, d'après Eberle de Nuremberg. Un large corridor, décoré de trophées, mène à la *salle des chevaliers*, qui contient des tableaux dont les sujets se rapportent à l'histoire de Saxe, et particulièrement des ancêtres de la maison régnante. Ces tableaux sont l'œuvre de Wilhelm Lindenschmit, peintre de Munich, connu par les travaux qu'il a exécutés à Hohenschwangen, résidence du prince royal de Bavière.

Un autre artiste de Munich, Peter Hesle, a été chargé par l'empereur de Russie de représenter dans une série de tableaux l'histoire militaire de ce pays et surtout la guerre de 1812. Après avoir passé quelques années en Russie pour étudier les localités, il vient d'exposer dans son atelier un second tableau, la *Bataille de Borodino* ou de *la Moskowa;* les talents de composition et d'exécution qu'il y a déployés permettent de le classer en tête des peintres de batailles contemporains. Rothmann a terminé un beau paysage, conçu dans la manière large, poétique et sévère du Guaspre, et représentant les *Environs d'Epidaure*. Un marchand de tableaux de Munich possède en ce moment une *Famille romaine en prière*, de Maes, et trois tableaux de notre contemporain Ainmuller, l'*Intérieur de l'abbaye de Westminster*, la *Chapelle de Windsor* et la *Vue du Nonnenberg à Salzbourg*.

Nous avons visité, à la bibliothèque de Leipsick, une collection de peintures trouvées en 1814 et 1815 dans quelques églises. La plupart appartiennent à l'école primitive antérieure à l'école de Wohlgemuth et de Schoen, qui traitèrent les premiers des sujets historiques. Le plus ancien de tous est un *Christ au tombeau*, plus recommandable par le sentiment que par la forme, car les contours sont secs et durs. La même collection contient différents tableaux du quinzième siècle, qui reproduisent le caractère des mosaïques byzantines. L'un, peint sur un fond d'or,

représente, au centre, la Vierge avec l'enfant Jésus; à droite, saint Joseph, appuyé sur sa hache de charpentier; à gauche, sainte Claire. Dans une autre peinture sur or, on voit Marie à genoux sur un trône et couronnée par la Trinité. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, est entre le Père et le Fils; sainte Catherine, tenant une épée d'argent, s'incline au pied du trône, et deux anges, qui soulèvent une tapisserie, sont placés aux deux extrémités du tableau.

Il est difficile d'expliquer la composition suivante. Jésus-Christ, la tête ceinte de sa couronne d'épines, les bras étendus, les plaies encore saignantes, repose sur les genoux de Dieu le Père; l'Esprit-Saint, sous la forme d'une colombe, semble battre des ailes pour rafraîchir le front du Sauveur. Au-dessus de la Trinité sont des anges portés sur des nuages azurés; à ses pieds, deux agonisants et un cadavre entre Marie et saint Sébastien. Quel est le sens de cette scène mystique? Nous pensons que l'artiste a voulu symboliser l'intercession des saints à l'heure de la mort et les pécheurs rachetés au jour du jugement par le mérite des souffrances divines. On attribue ce morceau curieux à Albert Durer, mais sans grande certitude.

La collection de Leipsick possède cinq tableaux qui portent le monogramme de Kranach, et un *Crucifiement* incrusté dans sa manière. Cette peinture est postérieure à celles que nous avons déjà mentionnées. Le fond d'or y a disparu; les draperies sont ajustées avec goût; le réalisme prédomine déjà et l'emporte sur le spiritualisme.

Lucas de Kranach, dont les écrivains français n'ont donné que d'incomplètes biographies, était né en 1470, à Kranach en Westphalie. Son véritable nom était Sunder; mais il fut connu dès son vivant sous celui que la postérité lui a conservé. On l'appelait aussi Lucas le peintre et maître Lucas. Son père, habile ciseleur, lui enseigna les éléments du dessin. Jeune encore, il fit un voyage dans les Pays-Bas et profita des leçons des peintres flamands. A son retour, il accompagna à Jérusalem Frédéric le Sage, qui lui conféra, en 1508, des lettres de noblesse; il travailla successivement pour ce prince, pour Jean le Constant et pour Jean-Frédéric le Magnanime, et passa les dernières années de sa vie à Wittemberg, auprès de Luther dont il avait adopté les principes, et revint mourir à Weimar, le 16 octobre 1553. Son fils hérita de sa charge de bourguemestre et d'une partie de ses talents. Maître Lucas a laissé un grand nombre de tableaux et de gravures. Nous connaissons de lui le *Sacrifice d'Abraham*, au musée du Louvre; la *Fontaine de Jouvence*, tableau allégorique; des *Scènes de la Passion*; le *Sacrifice du Christ*, tableau d'autel d'une église de Weimar; la *Prédication de saint Jean-Baptiste* (la figure du précurseur est le portrait de Mélanchton); *le Riche à son lit de mort*, charmante miniature à l'huile; *la Samaritaine à la fontaine*; *Hercule et Omphale*, représentant l'électeur Jean-Frédéric entouré de ses maîtresses; trois portraits, qui sont dans la galerie du Louvre. Lucas de Kranach est le premier peintre allemand qui ait abordé des sujets profanes. Quoique contemporain d'Albert Durer, il sut se dérober à la puissante influence de ce maître et se maintenir original. Son style a moins de sécheresse que celui des anciens artistes catholiques; son coloris est frais et vigoureux; l'absence de perspective, le défaut de solidité dans les ombres, nuisent à l'harmonie de ses tableaux, mais chaque figure, prise isolément, offre des qualités réelles; grâce des poses, vérité des carnations, énergie dans l'expression; partisan de la réforme, il a parfois introduit dans ses groupes des caricatures d'évêques et de cardinaux.

La liste des gravures de maître Lucas se trouve dans le *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de Brander*. Les épreuves de ses gravures sur cuivre sont rares et recherchées; elles sont au nombre de six, *Adam et Eve*, *la Tentation de Jésus-Christ dans le désert* et les portraits de Frédéric le Sage, de Jean le Constant, de Luther et de Christian II, roi de Danemark.

FRÉDÉRIC GUNTHER.

—

FRANCE.

BIEN que Toulouse soit en France, on serait tenté de prendre au pied de la lettre la plaisanterie de M. Michel Chevalier, qui prétend, dans je ne sais plus quel ouvrage, que, « pour les habitants de Paris, Toulouse est placé quelque part comme dans les environs des frontières de la Turquie. » Cette réflexion nous est venue au sujet de la basilique de Saint-Sernin, connue seulement de quelques savants et d'un fort petit nombre d'artistes. Or, cette basilique ignorée est tout bonnement le plus magnifique et le plus complet monument de style carlovingien que possède la France entière. La ville commence à comprendre l'importance de son vieux temple et s'occupe d'heureuses restaurations. C'est ainsi qu'on le dégage petit à petit des masures parasites dont il était enveloppé de toutes parts. Déjà le chevet avec ses cinq chapelles en saillie est tout à fait à découvert, et les travaux intérieurs dans la crypte, dans le chœur, dans l'abside et les cinq nefs se préparent. La commission des monuments historiques paraît porter le plus vif intérêt à la restauration complète de Saint-Sernin.

Nous parlerons quelque jour des peintures à fresque exécutées, au seizième siècle, à la voûte et autour du chœur.

A MADAME AIMÉ MARTIN[1].

Destin mêlé de louange et de blâme,
Orgueil, éclat de la célébrité,
Ce n'est point là le bonheur de la femme;
Le vrai bonheur réside ailleurs, madame,
Vous le savez, vous qui l'avez goûté!

Le vrai bonheur, pour la vierge bénie,
C'est d'embellir la gloire d'un époux,
C'est par l'amour d'inspirer le génie,
Comme l'auteur de *Paul et Virginie*
Dans ses travaux fut inspiré par vous.

Abandonner sa jeunesse charmante,
Beauté, vertu, candeur, à l'être aimé;
Des faux désirs ignorant la tourmente,
Dans la retraite être amie, être amante,
Et rendre heureux celui qu'on a charmé.

Fière de lui, source et but de sa gloire,
En partager tous les enchantements;
Humble, s'unir à sa grande mémoire,
Être le nom qu'un jour dans son histoire
Avec respect liront les cœurs aimants.

Être sa foi, son immuable idole,
Dans le revers un abri pour son cœur,
Dans le succès sa riante auréole,
L'ange qui charme et l'ange qui console,
Qui n'envîrait ce glorieux bonheur!

Ce bonheur fut le vôtre, et par deux fois, madame,
Vous l'avez mérité; de deux nobles esprits
Vous avez, chaste muse, en dévouant votre âme,
Dans l'ombre inspiré les écrits.

A vous le pur reflet de ces gloires aimées,
A vous un double nom vivant dans l'avenir,
A vous qui vous cachiez, à vous deux renommées
Couronnant votre souvenir!

A celles que la gloire attire
Les sarcasmes de la satire,
Envie et dédain tour à tour,
Vie orageuse, lutte amère,
Souvent, pour but, une chimère,
Un peu d'éclat, jamais d'amour!

LOUISE COLET.

Décembre 1845.

[1] Veuve de Bernardin de Saint-Pierre.

Physionomie Parisienne.

Le Concert.

SIR JOSHUA REYNOLDS.

II.

Cependant les succès de Reynolds semblaient avoir réveillé tous les talents. Il était comme le chef d'une école naissante, malgré la rivalité impuissante de Cotes, de Ramsay et de Romney, qui tentaient vainement de lui arracher le sceptre du portrait. Barry commençait à se faire connaître sous le patronage de Burke. West arrivait d'Italie avec son meilleur ouvrage, *Oreste et Pylade;* Wilson et Gainsborough se distinguaient dans le paysage. Un mouvement artistique se faisait en Angleterre. Il se révéla au grand jour par la fondation de la Société des Amis des Arts, dont la première exposition eut lieu en 1760. Jusque-là les artistes anglais n'avaient eu aucun moyen de faire connaître leurs ouvrages. Cette première tentative fut si bien reçue du public, qu'elle fut renouvelée l'année suivante.

Malheureusement, cette société ne tarda pas à succomber sous les vices de son organisation, qui permettait l'admission de tous les postulants. Bientôt les artistes fondateurs, en petit nombre, durent subir la loi des amateurs. Les heureux résultats de cette institution la faisaient vivement regretter, et une nouvelle société fut constituée sous le patronage de Georges III. Telle fut l'origine de l'Académie Royale. Reynolds, qui était alors à l'apogée de sa gloire, en fut élu président à l'unanimité. Le roi lui conféra à cette occasion les honneurs de la chevalerie, distinction flatteuse qui est passée en usage.

Cependant, les années s'accumulaient insensiblement sur la tête de sir Joshua Reynolds. Sa santé s'altérait. Bien qu'il n'eût encore rien perdu de son activité, on sentait que ses forces diminuaient, et des symptômes alarmants plus que l'âge avertissaient ses amis que sa fin était proche. Déjà, en 1782, il avait eu une attaque de paralysie dont sa constitution vigoureuse avait triomphé. Vainement lui conseillait-on de prendre quelque repos. Ces conseils, dictés par le plus tendre intérêt, étaient non

avenus pour sir Joshua. Il continuait de travailler avec l'ardeur d'un jeune homme, comme s'il eût senti qu'arrivé à la perfection qu'il avait si longtemps cherchée, il ne lui était pas permis de frustrer postérité du fruit de ses études. Force lui fut enfin de s'arrêter. Au milieu de l'année 1789, sa vue s'affaiblit d'une manière sensible, et, quelques mois après, en dépit des soins des plus habiles oculistes, il fut entièrement privé de l'usage de l'œil gauche. Il se résolut alors à déposer ses pinceaux. Son esprit était toujours aussi vif, mais le mal faisait d'invisibles progrès et menaçait de le priver de l'œil qui lui restait. Le pressentiment de ce malheur l'affecta profondément. Un malaise général s'empara de tous ses organes. On découvrit enfin, mais trop tard, que le siége du mal était dans le foie. Il languit quelques mois et s'éteignit doucement, le 25 février 1792, à l'âge de soixante neuf ans. Bien qu'on eût perdu tout espoir de le voir revenir à la santé, sa fin était inattendue, tant il dérobait avec soin à ses amis les progrès du mal et ses souffrances, dans la crainte de les affliger.

Les restes de sir Joshua Reynolds furent transportés en grande pompe dans l'église de Saint-Paul, au milieu d'un concours immense de peuple. Les personnages les plus considérables du pays se firent un honneur de l'accompagner à sa demeure dernière. Le poêle était tenu par quelques-uns des plus grands seigneurs du royaume. Le lord maire et les shériffs de la Cité étaient présents à cette cérémonie funèbre, comme pour témoigner que la perte d'un si grand artiste était une calamité publique.

Sous l'impression de la plus profonde douleur, le célèbre Edmund Burke, qui avait été son ami pendant plus de trente années, écrivit rapidement quelques lignes qui furent rendues publiques, pour rendre hommage à la mémoire de sir Joshua Reynolds. C'est, a dit un historien, l'éloge de Parrhasius prononcé par Périclès, l'éloge du plus grand peintre par le plus parfait orateur de son temps.

« Sir Joshua Reynolds était, à beaucoup d'égards, un des hommes les plus remarquables de son temps. Il a été le premier Anglais qui ait ajouté la gloire des beaux-arts aux autres gloires de son pays. Pour le goût, la grâce, la facilité, l'heureuse invention et la richesse et l'harmonie du coloris, il peut être comparé aux plus grands maîtres; il les a surpassés dans le portrait; car il a communiqué à cette partie de l'art une variété et une dignité qui n'appartiennent qu'aux genres plus élevés, et que les plus grands peintres n'avaient pas toujours su conserver en peignant la nature humaine. Ses portraits ont l'invention de l'histoire et le charme du paysage. Pour être un tel peintre, il fallait être un profond et pénétrant philosophe.

« En possession d'une réputation incontestée dans son pays et parmi les étrangers, admiré par les artistes et par les connaisseurs, recherché par les grands, caressé par les têtes couronnées et célébré par les poëtes, l'humilité, la modestie et la candeur de son naturel ne l'abandonnèrent jamais; et, ni dans ses discours, ni dans ses actions, l'œil le plus scrutateur ne pourrait découvrir la plus légère trace d'arrogance ou de présomption.

« Ses talents, ses vertus, l'avaient fait le centre d'une société sans égale, que sa mort va disperser. Il avait trop de mérite pour provoquer la jalousie, trop de bienveillance pour éveiller l'hostilité. La perte d'aucun homme de son temps ne sera ressentie avec un chagrin plus sincère, plus général et plus pur. »

Reynolds était de petite taille, d'une constitution excellente. Les traits de sa physionomie étaient agréables. Il avait dans ses manières une politesse irréprochable, un grand empire sur lui-même, et ce n'est qu'au milieu d'un cercle d'amis qu'il se laissait aller à la vivacité de son caractère. Modeste, affable, obligeant, il était d'un accès facile et se plaisait dans la société des jeunes gens. On l'a accusé de parcimonie; il n'était qu'économe, et par cela même plus en état d'être généreux. Ses amis trouvaient toujours sa bourse ouverte. Jamais un artiste n'implora en vain sa générosité. Il aimait à dépenser, mais sans aucune ostentation; aussi ne se trouva-t-il jamais dans aucune de ces situations déplorables qui avilissent les arts.

Le nombre des ouvrages de Reynolds est impossible à compter. Il était d'une fécondité inépuisable qui efface tout ce que l'on raconte de Rubens et des peintres italiens. On a calculé que, dans l'espace de trente années, il avait envoyé aux expositions de la Société des Amis des Arts et de l'Académie Royale deux cent vingt-huit ouvrages, et ce n'était qu'une partie de ce qu'il avait produit dans cet intervalle. Il a fait treize fois son propre portrait. Celui qui accompagne cette esquisse biographique a été gravé d'après le portrait qui décore la salle du conseil de l'Acacadémie Royale. Reynolds s'y est représenté dans le costume de docteur en droit civil, avec la toque et la robe. Il avait reçu cette distinction purement honorifique de l'université d'Oxford, en 1773.

Outre les trois essais insérés dans le recueil publié par Johnson, sir Joshua Reynolds a laissé par écrit les quinze discours qu'il avait prononcés aux séances publiques de l'Académie royale. C'est assurément ce qui a été écrit de plus raisonnable sur la théorie et sur la pratique de la peinture. On les a traduits en français, et ils ont été deux fois imprimés, mais les éditions en sont depuis longtemps épuisées, et il est surprenant que, dans un temps où la librairie vit de réimpressions, on ne songe pas à les publier de nouveau. On a imprimé aussi, après la mort de Reynolds, les notes qu'il avait prises dans un voyage en Hollande et en Belgique, dans l'année 1781. Elles sont remplies d'observations

précieuses, car, comme on le pense bien, elles ne sont relatives qu'aux tableaux qu'il était venu étudier. Il y a surtout un jugement sur Rubens qui mérite d'être remarqué. On a aussi de Reynolds un ouvrage curieux à consulter; ce sont les notes qu'il publia lui-même à la suite d'une traduction faite par son ami Malone du poëme français de Dufresnoy sur la peinture.

Par son exemple et par ses leçons, sir Joshua Reynolds a été le véritable fondateur de l'école anglaise. Son influence dure encore, bien que les artistes anglais se soient malheureusement éloignés de la sage et prudente direction qu'il leur avait donnée. Il importe donc de définir nettement en quoi il a excellé et par quelle voie il est arrivé à la perfection. Sir J. Reynolds n'était assurément pas un génie créateur. Ce qu'il devint, il le dut à l'étude patiente et assidue des maîtres. Toute sa vie, il travailla à améliorer les heureuses qualités que lui avait départies la nature et à les fortifier de l'étude des progrès que les plus grands artistes avaient fait faire à la peinture. Un goût pur et sévère présidait à ses emprunts, et bien que l'on puisse affirmer qu'il ne fût pas sorti de la médiocrité si la voie ne lui eût pas été frayée, il sut si bien se rendre propre ce qu'il tirait des autres, qu'il a mérité d'être rangé au premier rang des plus habiles peintres de son temps. Que l'on ne croie pas que nous sommes volontairement injuste envers sir Joshua Reynolds. Il serait facile de prouver par ses propres paroles l'exactitude de cette assertion : c'était un éclectique dans la bonne acception de ce mot. Presque tout l'art était pour lui dans des études bien conduites.

« Je ne saurais trop recommander de suivre implicitement les règles qui ont été établies par les œuvres des grands maîtres. Ces modèles, qui ont reçu l'approbation de tous les siècles, doivent être considérés comme des guides parfaits et infaillibles; il faut les imiter et non les critiquer.

« Les règles, dit-il ailleurs, ne sont pas, comme on le dit vulgairement, les entraves du génie; ce ne sont des entraves que pour ceux qui n'ont pas de génie, comme l'armure qui fait l'ornement et la défense de l'homme fort n'est qu'un fardeau pour l'homme faible et difforme, et blesse le corps qu'elle devait protéger.

« L'étude consiste à apprendre à voir la nature. A force de contempler les chefs-d'œuvre, nous nous accoutumons à penser comme leurs auteurs, et nous parvenons par là à atteindre quelquefois leur supériorité.

« L'invention est assurément une des plus grandes marques du génie; mais si nous consultons l'expérience, nous trouverons que ce n'est que par la connaissance et l'étude des inventions des autres que nous apprenons à inventer nous-mêmes, comme c'est par la lecture des pensées des bons auteurs que nous apprenons à penser. Le plus grand génie naturel ne peut pas subsister sur son propre fonds.

« Il est d'une évidence incontestable qu'une grande partie de la vie d'un homme doit être employée à recueillir des matériaux pour l'exercice du génie. L'invention, à proprement parler, n'est guère plus qu'une nouvelle combinaison de ces images qui ont été auparavant recueillies et déposées dans la mémoire. Rien ne peut venir de rien. »

Dans tous ses écrits, Reynolds aimait à revenir sur les défauts de son éducation, et à montrer qu'il ne devait la place qu'il tenait dans les arts qu'à son opiniâtre ambition de bien faire. « Mes succès et mes progrès continuels, disait-il dans ces ébauches de mémoires dont nous avons déjà cité plusieurs passages, doivent être attribués en grande partie à un principe que je ne saurais trop recommander, je veux dire à ma résolution de travailler en conscience. Je me suis toujours efforcé de faire le mieux que je pouvais. De la sorte je finis par acquérir une sorte de facilité à produire spontanément, et mes efforts emportaient leur récompense avec eux. J'y gagnais la satisfaction de faire des progrès et le plaisir qui résultait d'une tendance continuelle à la perfection.

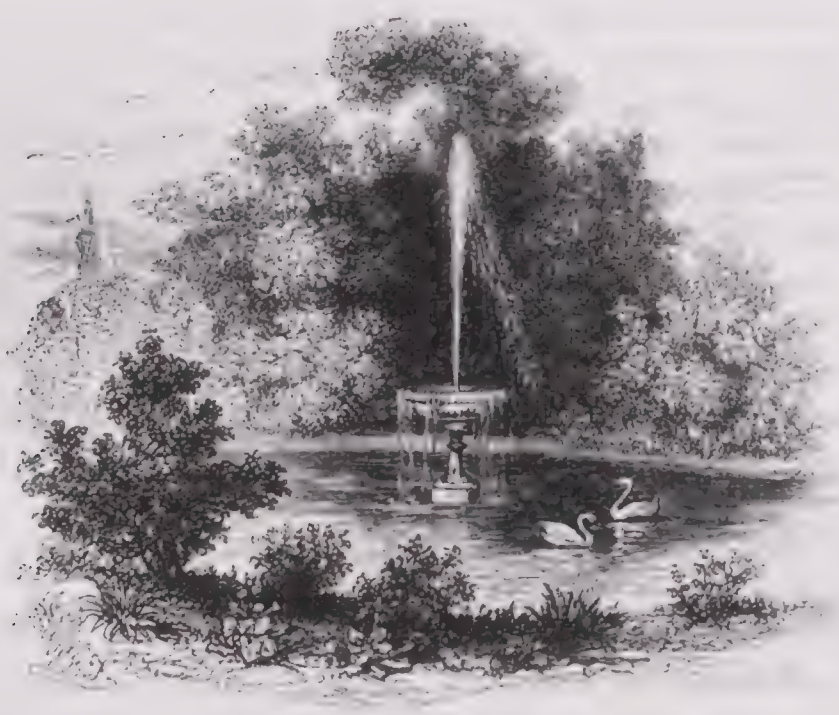
« N'ayant pas eu l'avantage de recevoir de bonne heure une éducation académique, je n'ai jamais eu cette facilité à dessiner le nu d'après nature qu'un artiste devrait avoir. Je m'aperçus trop tard, lorsque j'étais en Italie, de ce qui me manquait à cet égard pour pouvoir acquérir cette facilité d'invention que d'autres avaient. Je me consolai pourtant par la remarque que ces dessinateurs se contentaient trop aisément; et si je n'étais pas aussi habile qu'eux, j'avais l'avantage d'éviter le défaut d'inventer d'une manière commune. On sait combien il est difficile à un artiste de se mettre en garde contre la négligence. Ce n'est pas sans raison que Metastase se plaignait, même au milieu de ses plus éclatants succès, de la difficulté qu'il éprouvait à écrire correctement, à cause de l'habitude d'improviser qu'il avait eue dans sa jeunesse. »

Les ouvrages de Reynolds se composent d'un nombre considérable de portraits et de quelques tableaux d'histoire. Ces derniers sont assurément ce qu'il a fait de moins bien. Ce sont, à proprement parler, des portraits gâtés par une intention ambitieuse. Il ne possédait qu'à un très-faible degré les qualités nécessaires à ce que l'on appelle la grande peinture. Mais ses portraits peuvent être comparés aux plus beaux tableaux des maîtres, surtout les portraits d'enfants, de ces beaux enfants anglais qu'on chercherait vainement autre part qu'en Angleterre.

Mais pour n'être qu'un peintre de portraits, sir Joshua Reynolds n'en est pas moins un artiste du premier ordre. Ce genre, méprisé par les peintres médiocres, demande des facultés éminentes; et ne serait-ce pas une absurdité que de considérer

comme secondaire un genre qui n'a été traité avec supériorité que par les artistes les plus illustres. Raphaël, Titien, Rembrandt, Paul Véronèse, le Tintoret, Andrea del Sarto, Velasquez y ont excellé; Van Dyck lui doit toute sa renommée. Les admirables portraits de Rubens sont peut-être ses plus parfaits ouvrages. Reynolds a la gloire d'avoir innové dans ce genre : il a donné naissance au portrait que l'on appelle à effet, et que Lawrence a poussé aux dernières limites de l'art. Le talent admirable avec lequel il a traité les fonds devrait lui mériter à lui seul la réputation dont il jouit. On ne sait ce que l'on doit le plus admirer de la tête ou de ce que l'on est convenu d'appeler les accessoires. Mais ce mérite est secondaire chez lui. Il a été donné à très-peu de peintres d'approcher si près de la nature. L'attitude, le geste, le regard, les traits, le jeu de la physionomie sont saisis avec une vérité étonnante. Toutes ses têtes ont un caractère d'individualité incontestable. Tout ce que l'habitude du corps, l'expression du visage, et même le ton des chairs peuvent révéler de l'homme intérieur, se trouve reproduit par son pinceau avec une énergie inimitable. On croit avoir connu ses modèles, tant l'accent de vérité a de puissance! C'est que Reynolds joignait à de très-grandes facultés d'observation une patience et une ardeur que rien ne lassait. Il a fait tout ce qui lui était humainement possible de faire pour atteindre la ressemblance et surprendre les secrets de la nature; c'est que, sévère pour lui-même et dédaignant la renommée vulgaire, il ambitionnait cette gloire solide qui n'est due qu'au vrai génie, c'est-à dire à un immense désir de bien faire, cette gloire qui grandit avec le temps, et qui n'a jamais fait défaut à l'artiste consciencieux.

P. G.



MORT DU ROI ARTHUR.

II.

« Voyez!... le traître vit encore,
Voyez-le se promenant fièrement parmi les morts!
Mais il expiera chèrement son crime;
La vengeance tombera sur sa tête. »

— Arrêtez, monseigneur, dit alors le duc
Par amour et par pitié, arrêtez!
Souvenez-vous de ce qu'a dit le fantôme :
Ne rencontrez pas votre ennemi, si vous le pouvez »

O ne m'arrête pas, digne ami.
Je dois cette dette à mes loyaux chevaliers.
Qu'importe que je vive ou que je meure;
Je les aurai vengés de leur ennemi.

Mais le roi Arthur a tiré du fourreau sa fidèle épée
Et s'est élancé sur son cheval :
Comme son sommellier l'aidait à monter
Ses entrailles sortirent et tombèrent à ses pieds

« Hélas! s'écria le noble roi,
Devais-je vivre assez pour voir si cruelle chose,
Pour voir ce bon chevalier misérablement tué.
En voulant m'aider! »

Il mit alors sa lance en arrêt
Et cria à haute voix à sir Mordred :
« Et maintenant, prends garde à toi!
« Car, traître, l'heure de ta mort approche »

But see, the traitor's yet alive,
Lo where he stalks among the dead!
New bitterlye he shall abye;
And vengeance fall upon his head'.

'O stay, my liege,' then sayd the duke;
'O stay for love and charitie;
Remember what the vision spake,
Nor meet your foe, if it may be'.

'O stay me not, thou worthy wight,
This debt my loyal knights I owe:
Betide my life, betide me death,
I will avenge them of their foe.'

Then strait he grasped his trusty spear,
And on his horse then mounted he
As his butler holpe him to his horse,
His bowels gushed to his knee.

'Alas!' then sayd the noble king,
'That I should live this sight to see!
To see this good knight here be slain,
All for his love in helping me!'

He put his spear into his rest,
And to Sir Mordred loud gan cry;
'Now set thyself upon thy guard,
For, traitor, now thy death is nye.

Sir Mordred tira son épée
Et courut fièrement au-devant du roi ;
Le roi lui enfonça sa lance dans la poitrine ;
La lance sortit par derrière.

Lorsque Mordred reçut ce coup terrible
Et sentit qu'il était blessé à mort,
Il s'appuya sur le bois de la lance
Et frappa mortellement le roi.

Mordred rendit son âme en maugréant ;
Il repose maintenant sous cet arbre.
Des flots de sang coulèrent de la plaie du roi,
Pendant qu'il rejoignait le duc.

« Sir Lukyn, lui dit-il,
Tu as toujours été pour moi un loyal et fidèle chevalier
Prends Excalibar, ma bonne épée,
Qui pend à mon côté :

« O, prends mon épée, Excalibar,
Et va la jeter dans la rivière ;
Car ici, désormais, sous cet arbre,
Je ne me servirai plus d'aucune arme.

« Et, adieu, toi, ma fidèle épée !
Jamais chevalier n'en eut une meilleure
Bien souvent avec toi
J'ai combattu mon ennemi sur le champ de bataille.

« Avec ta bonne lame entre mes mains,
J'ai souvent moissonné dans le champ ensanglanté.
Mais maintenant l'heure fatale est venue ;
Je ne dois jamais plus me servir de toi.

Le duc alla du côté de la rivière
Et y jeta sa propre épée ;
Mais il garda Excalibar,
Il la garda pour lui.

Sir Mordred lifted up his sword,
And fierce to meet the king ran he;
The king his spear he trough him thrust;
A fathom thorow his bodie.

When Mordred felt the stroke of death,
And found that he was wounded so,
He thrust himself upon the spear,
And struck the king a deadly blow.

Then grimly dyed Sir Mordred,
Presently upon that tree;
And bloody streams ran from the king,
Ere to the duke returned he.

Sir Lukyn then he thus bespake :
'Sir knight thou hast been faithfull tryde,
Now take my sword Excalibar,
That hangs so freely by my syde :

O take my sword Excalibar,
And there into the river throw;
For here, henceforth, benethe this tree,
All use of weapons I forego.

And fare thee well, thou trusty sword,
A better neer had valiant knight,
With thee full oft, and many a day,
Have I withstood my foe in fight.

With this good fauchion in my hand,
Oft have I reapd the bloody feelde;
But now the fatalle hour is come,
That never more I may thee weelde'.

The duke to the river side he went,
And there his own sword in threw he;
But he kept back Excalibar,
He kept it back in privitie

Car toute la lame était d'acier,
Et la poignée en pierreries.
« Et pourquoi donc, se dit ce chevalier,
Jetterait-on une pareille épée? »

Puis il revint auprès du roi, qui lui dit :
« Sir Lukyn, qu'avez-vous vu?
— Rien monseigneur, que le vent
Gonflant légèrement la surface des flots.

— Retournez, dit le roi.
Retournez, bon sir Lukyn, sur vos pas.
Jetez mon épée dans la rivière,
Ne me laissez pas languir ici dans la douleur. »

Le duc alla de nouveau sur le bord du fleuve
Et y jeta le fourreau de l'épée du roi :
Mais il garda Excalibar,
Et la cacha sous un arbre.

Puis il revint encore auprès du roi
Qui lui dit : « Sir Lukyn, avez-vous vu quelque chose?
— Rien, monseigneur, que le vent
Fouettant maintenant les eaux avec colère.

— O Lukyn, Lukyn! reprit le roi,
Deux fois vous avez agi déloyalement.
Hélas! à qui se fiera-t-on,
Si un pareil chevalier commet une félonie?

« Mais, dis, voudrais-tu que ton maître mourût,
Seulement pour une épée qui a captivé tes regards?
Va encore, et jette mon épée dans les flots,
Ou l'un de nous ici mourra. »

Le duc, blessé sur ces reproches,
Ne répondit point au roi;
Mais s'approchant de la rivière,
Il y lança de toute sa force l'épée du roi.

For all of coleyne was the blade,
And all the hilt of precious stone:
'And ever alack!' then sayd the knight,
'Must such a sword away be thrown?'

Then back he came unto the king,
Who sayd, 'Sir Lukyn, what did ye see?'
'Nothing, my liege, save that the wind
Blew o'er the waters fair and free.'

'O go again,' then said the king,
'O good Sir Lukyn, go again;
Into the river throw my sword,
Nor keep me lingering here in pain.'

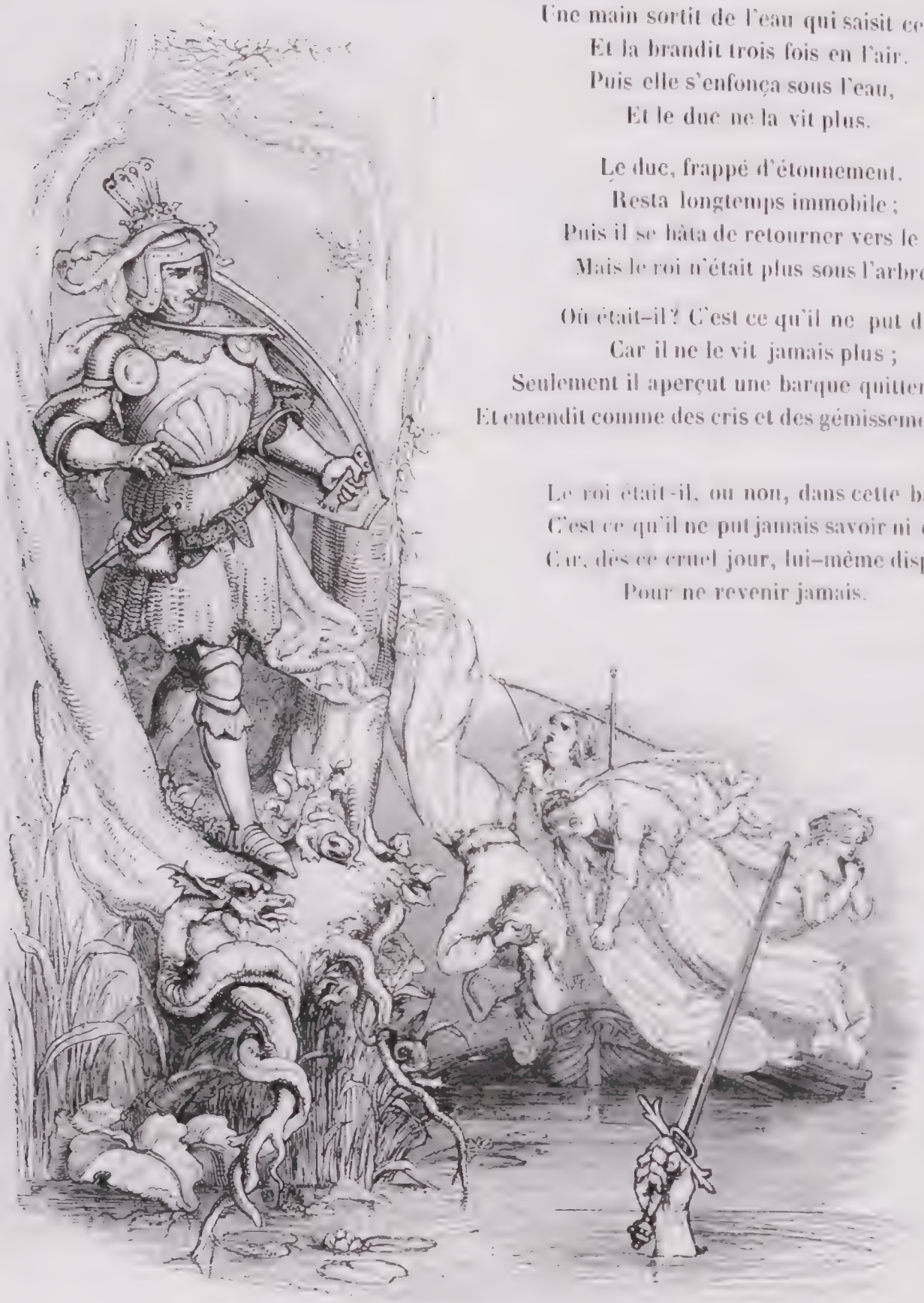
The duke then to the river went,
And the kings scabberd in threw he;
But he kept back Excalibar,
And hid it underneth a tree.

Then back he came to tell the king,
Who sayd, 'Sir Lukyn, saw ye ought?' —
'Nothing, my liege, save that the wind
Now with the angry waters fought.'

'O Lukyn, Lukyn!' said the king,
'Twice hast thou dealt deceitfully:
Alack, whom may we ever trust,
When such a knight so false can be?

Say, wouldst thou have thy master dead,
All for a sword that wins thine eye?
Now go again, and throw it in,
Or here the one of us shall dye.'

The duke, all shent with this rebuke,
No aunswer made unto the king;
But to the river took the sword,
And threw it far as he could fling.



Une main sortit de l'eau qui saisit cette épée,
Et la brandit trois fois en l'air.
Puis elle s'enfonça sous l'eau,
Et le duc ne la vit plus.

Le duc, frappé d'étonnement,
Resta longtemps immobile ;
Puis il se hâta de retourner vers le roi,
Mais le roi n'était plus sous l'arbre.

Où était-il ? C'est ce qu'il ne put dire,
Car il ne le vit jamais plus ;
Seulement il aperçut une barque quitter la terre,
Et entendit comme des cris et des gémissements de femmes
[éplorées.

Le roi était-il, ou non, dans cette barque ?
C'est ce qu'il ne put jamais savoir ni dire ;
Car, dès ce cruel jour, lui-même disparut
Pour ne revenir jamais.

A hand and arm did meet the sword,
And flourishd three times in the air;
Then sunk benethe the renning streme,
And of the duke was seen no mair.

All sore astonied stood the duke;
He stood as still as still mote be;
Then hastend back to tell the king,
But he was gone from under the tree.

But to what place he cold not tell,
For never after he did him spy;
But he saw a barge go from the land,
And he heard ladyes howl and cry.

And whether the king were there, or not,
He never knew, nor ever cold;
But from that sad and direfull day,
He never more was scene on mold.

RINALDO RINALDUCI

Eugene Leroux, del.

Imp. Bertauts.

Saint Louis apres le [illegible] la Massacre

RINALDO RINALDINI.

LÉGENDE.

Sous le règne de Louis VI, surnommé le Gros, mourut, dans le faubourg Saint-Marcel, un vieux tailleur, possesseur d'une belle fortune et d'une mauvaise réputation. A force de voler ses pratiques et de prêter à usure, il avait amassé beaucoup d'or, mais peu d'estime; et en faisant ses affaires en ce monde, il paraissait les avoir négligées dans l'autre; car à peine fut-il inhumé que les démons hantèrent son logis. Tous les soirs, vers les huit heures, ils s'y rendaient en bandes nombreuses. « C'estoit, dit la chronique, un horrificque tintamarre; des flammes jaillissoient par les fenêtres, et l'on cuidoit ouyr le défunct lamentablement plorer. »

Les héritiers du tailleur offrirent vainement la maison et le fond à des conditions avantageuses; personne ne s'en souciait, et pendant un mois entier l'enfer élut journellement domicile dans le local abandonné. Enfin un acquéreur se présenta; un jeune homme ingambe et de bonne mine, qu'on appelait Rinaldo Rinaldini. Il était d'origine italienne, descendant d'une famille lombarde qui s'était établie en France au temps de Charlemagne. Il avait récemment achevé son tour de France, et, en travaillant chez les meilleurs maîtres, il avait acquis dans sa profession une merveilleuse habileté. Les héritiers lui accordèrent une année entière pour le payement, et il entra immédiatement en possession. Comme il était l'unique tailleur du quartier, la besogne ne lui manqua pas : il s'installa bravement sur son établi, et se mit à coudre en chantant.

Le crépuscule fit place à la nuit; à mesure que les ténèbres s'épaissirent, la voix de Rinaldo Rinaldini devint plus faible et plus tremblante, et il promena autour de lui des regards inquiets. Les démons se montrèrent à l'heure accoutumée; c'était celle à laquelle était mort l'ancien propriétaire du logis. Ils environnèrent le pauvre Rinaldo, l'assaillirent de toutes parts, lui sautèrent sur les épaules, le couvrirent de feux et de fumée. Le jeune tailleur se défendit vaillamment, cautérisa les uns avec son fer à repasser, transperça les autres avec ses aiguilles, en écourta d'autres avec ses longs ciseaux; mais, en dépit de sa résistance, les lutins continuèrent à le tourmenter jusqu'au chant du coq.

— Le poste n'est pas tenable, se dit le pauvre Rinaldo Rinaldini; il faut que ce tailleur ait été un grand misérable, et qu'il ait fait secrètement un pacte avec Satan, pour avoir attiré tant de diables dans sa maison. N'importe, montrons du cœur, et résistons jusqu'à la dernière extrémité.

Il fut interrompu dans ces réflexions par un tanneur des bords de la Bièvre, qui, sans oser entrer, lui cria du milieu de la rue :

— Maître Rinaldo, je viens vous commander un pourpoint.

— Je suis à vos ordres, répliqua Rinaldo Rinaldini.

— Mais, reprit le tanneur, les temps sont durs, comme vous le savez, et j'espère vous trouver plus accommodant que votre prédécesseur.

— Combien vous prenait-il ? demanda le jeune tailleur.

— Dix livres parisis.

— Dix livres parisis! miséricorde! Un homme capable de proposer un prix aussi exorbitant est dénué de toute espèce de conscience. Dix livres parisis! Vous m'en donnerez cinq, s'il vous plaît, et je serai votre obligé.

Le tanneur se retira charmé de l'accueil de Rinaldo Rinaldini, dont il colporta les louanges dans toute la partie méridionale de Paris. Le soir, les lutins se présentèrent, mais le jeune tailleur remarqua avec satisfaction qu'ils étaient en moins grand nombre et moins acharnés.

Au lever du soleil, un laboureur de Gentilly, qui portait des légumes aux halles, frappa à la porte de Rinaldo Rinaldini.

— Maître, dit-il, voici douze aunes de drap; je vous prie de m'en faire un habillement complet.

— Douze aunes de drap! Y pensez-vous, mon brave ami ? Huit aunes seront largement suffisantes. Remportez le reste, et revenez dans huit jours.

Le laboureur sortit tout joyeux. Ce soir-là, les lutins reparurent, mais leur nombre était encore diminué, et ils formèrent des rondes autour de Rinaldo Rinaldini sans l'inquiéter davantage.

Le quatrième soir, au moment où il fermait sa boutique, l'honnête tailleur aperçut, étendu contre le mur, un enfant demi-nu qui grelottait sous ses haillons.

— Que fais-tu là, petit? demanda-t-il.

— Vous le voyez, mon bon sire, je reste ici parce que je n'ai pas la force d'aller plus loin. Mes parents, qui demeurent à Villejuif, m'ont envoyé ce matin mendier par la ville; ma récolte a été mauvaise; la faim, la fatigue et le froid m'accablent, et je cours risque d'être battu quand j'arriverai, si j'arrive jamais.

— Entre chez moi, dit Rinaldo Rinaldini, en prenant l'enfant par la main. Je ne suis pas riche, mais j'ai de quoi mettre quelques patards dans ton escarcelle, te donner à souper et te faire un habit.

Il installa l'enfant sur un escabeau, auprès d'un feu petillant, lui présenta du pain et du lard, lui prit mesure, et commença à lui tailler des vêtements.

— Pourvu qu'ils n'arrivent pas, se disait-il; l'heure approche; il me semble que je vois leurs yeux luire dans l'ombre... Mange et chauffe-toi vite, mon enfant... Il ne faut pas qu'il les voie... il mourrait de peur.. Patience, mon ami, j'aurai bientôt terminé... Qu'est-ce qui remue dans ce coin-là ?

Rinaldo travaillait avec ardeur; son aiguille courait en assemblant les pièces d'étoffe; deux heures lui suffirent pour confectionner des habits chauds et solides, dont il couvrit l'enfant quand le premier coup de huit heures sonna.

— Dépêchons-nous, cria-t-il en poussant le petit garçon par les épaules; sortons; viens avec moi; je vais te reconduire chez tes parents.

Quand il l'eut entraîné au milieu de la rue, il se retourna, et regarda sa boutique avec effroi, s'attendant au remue-ménage habituel. La maison était tranquille, et les lutins n'y revinrent jamais.

ANGÉLICA CATALANI.

Tandis que le temps consolide la renommée des écrivains et des artistes, il anéantit celle des acteurs. Ceux-là vivent éternellement dans leurs œuvres, et l'impression qu'ils ont produite sur leurs contemporains passe de génération en génération, sans rien perdre de sa puissance. Les autres émeuvent par le geste, par la voix, par l'extérieur, par des moyens inhérents à la matière et périssables comme elle. Que reste-t-il d'une cantatrice? Un nom, et rien de plus. Mme Catalani a été la plus grande célébrité musicale de l'Empire; pendant vingt-deux ans, elle a parcouru l'Europe en triomphe, au milieu des acclamations. Puis, jeune encore, elle a préféré aux ovations mondaines les plaisirs calmes de la retraite, et dès lors on a commencé à l'oublier. Quand elle est morte, au mois de décembre 1845, le souvenir de son admirable talent n'avait été conservé que par des *dilettanti* surannés. Les

jeunes gens en avaient vaguement entendu parler, et plusieurs n'ont connu son existence qu'en apprenant son décès.

Angélica Catalani avait une de ces organisations spéciales à l'influence desquelles il est impossible de se soustraire. Elle chanta, pour ainsi dire, dès le berceau. Son père, riche bijoutier de Sinagaglia (États romains), l'avait placée avec sa sœur aînée au couvent de Gubbio, près de Rome, chez les sœurs de la Visitation. Elle se fit entendre aux offices solennels, et bientôt l'église ne put contenir la foule qu'attirait la jeune cantatrice. L'affluence devint telle, que le cardinal chargé de la direction du couvent défendit à Angélica de chanter, tant pour ne pas exalter outre mesure sa vanité naissante que pour réprimer la curiosité profane du public.

Ruiné par les guerres d'Italie, et voyant dans le talent de sa fille la source d'une fortune nouvelle, M. Catalani la fit débuter à Rome, en 1802, sur le théâtre de l'*Argentina*. Elle y conquit de prime abord le premier rang. Engagée, l'année suivante, au Théâtre-Italien de Lisbonne, elle eut un succès dont l'éclat retentit dans toute l'Europe. La reine d'Espagne l'appela à Madrid et lui témoigna la plus flatteuse considération. De Madrid, Mme Catalani fut invitée à passer en Angleterre ; mais avant de se rendre à Londres, elle voulut paraître à Paris, où, en 1806, comme de nos jours, toutes les renommées recevaient leur consécration définitive. Elle donna des concerts et chanta, entre autres morceaux, l'air *Son regina* de la *Semiramide*, musique de Porto Gallo. « Elle ne rencontra personne, dit la *Biographie* étrangère (1) qui pût lutter avec elle dans l'art de vaincre toutes les difficultés du chant. » Sa voix, d'une étendue extraordinaire, embrassait deux octaves et demie, depuis le *sol* naturel en bas, limite du *contralto* vers le grave, jusqu'à l'*ut* au-dessus de la double octave, limite du *soprano* vers l'aigu. Le *si* et l'*ut* d'en haut étaient produits par un fausset habilement dissimulé. Les roulades les plus vives, les cadences les plus légères, les *trilles* les plus compliqués, ne lui coûtaient aucun effort. Elle se plaisait à imiter les instruments et exécutait sans peine des variations composées pour le violon. Les feuilletonnistes du temps remarquaient que, lorsqu'elle chantait, les muscles de son cou et de sa poitrine étaient animés d'un frémissement sensible, comme si chaque fibre musculaire fût devenue une corde vibrante pour contribuer à l'intensité du son. Ils lui reprochaient un peu de sécheresse dans la manière de détacher les notes, et l'abus des *fioritures*, même dans les mélodies dramatiques.

En Angleterre, où elle demeura huit ans, Mme Catalani gagna plus de deux millions. Elle fit un noble usage de sa fortune en réparant les pertes de ses parents, auxquels elle acheta une *villa* dans les environs de Rome. Elle se distingua principalement dans un rôle de Turc, tant par sa voix que par ses grâces naturelles. « Les bourses anglaises, s'écrie lord Byron, se souviendront longtemps de toi, miraculeuse Catalani, et des pantalons brodés qui te valurent quarante mille francs en une soirée. » Elle revint en France en 1814 et y donna plusieurs concerts, dont le premier fut au bénéfice des incendiés de Méry-sur-Seine, victimes de la guerre de Champagne. Quoiqu'il y eût, ce jour-là (4 février 1815), trois premières représentations, *les Deux voisines*, aux Français, *les Trois souhaits*, au Vaudeville, et *Je fais mes farces*, aux Variétés, la salle de l'Opéra fut assaillie par une foule considérable. Mme Catalani chanta *Qual pallor*, scène et air de Porto Gallo; *O dolce contento*, variations de Mozart; *O quanto lamina*, cavatine de Mayer, et *Deh! frenate*, scène et air de Puccitta. Wogt, Habeneck et Tulou lui avaient prêté leur concours. Les journaux du temps parlent d'un succès *foudroyant* et d'applaudissements prolongés dont le duc de Berry donnait le signal. L'air *O dolce contento* fut redemandé et répété avec des variations nouvelles.

A la suite des événements de 1815, M. Gobert, administrateur de *l'opéra Buffa*, en vertu d'un décret du 5 juillet 1812, avait été contraint de déposer son bilan. Mme Catalani sollicita le privilége, et Louis XVIII, qui l'avait admirée à Londres, le lui accorda, malgré l'opposition des créanciers de la faillite, avec cent soixante mille francs de subvention. Mme Catalani transféra l'exploitation musicale à la salle Favart, qu'elle ouvrit, le 1er octobre 1815, par le premier acte de *Semiramide*, précédée du premier acte de la *Capriciosa correcta*, musique de Martini. Elle joua successivement les rôles de la *Semiramide*, de *Curiace*, dans *gli Orazi*, et de *Marietta*, dans la *Caccia di Henrico quarto ;* dans cette dernière pièce, Henri IV, en invitant Marietta à chanter, disait à part : « *Son certo ch' ella canta a mara viglia,* » et les auditeurs manifestaient bruyamment leur adhésion. Mme Catalani aurait pu gouverner sa troupe par le double droit du talent et du pouvoir octroyé; mais elle eut le malheur d'écouter ses jalousies et d'éliminer les meilleures actrices. Mme Mainvielle Fodor partit pour l'Angleterre; Mme Morandi ne put accepter un engagement dérisoire ; des suppressions inopportunes dégarnirent l'orchestre ; le public mécontent s'éloigna, et Mme Catalani, menacée d'un naufrage, renonça en 1818 à son privilége. Elle se remit en route, et recueillit de nouveau les tributs des amateurs anglais et russes. Il y eut, à Saint-Pétersbourg, des soirées qui lui valurent seules vingt à trente mille francs, outre les cadeaux des souverains. Devenue riche, elle se fixa à Florence avec son mari, M. Valabrègues, ancien militaire, dont elle a eu trois enfants. Ce fut là que s'écoulèrent ses derniers jours ; comme ses dépenses avaient été proportionnées à ses béné-

(1) Paris, Alexis Eymery, 1819, in-8°.

fices, il ne lui restait à sa mort, de sa fortune écornée par la bienfaisance et la prodigalité, qu'environ vingt mille francs de rente.

Cette illustre cantatrice était née en 1785. N'ayant jamais eu l'occasion de l'entendre, nous sommes obligés de nous en rapporter aux témoignages de ses contemporains. Tous, unanimes dans leur enthousiasme, s'accordent à la présenter comme la reine du chant. Au dire du feuilletonniste Martainville (1), de l'aveu de tout le monde musical, elle ne connaît plus de rivale en Europe. Ce n'est pas une cantatrice, ce sont trois ou quatre cantatrices excellentes réunies en une seule. Faut-il parler des dons qu'elle a reçus de la nature : une taille noble, élevée, une physionomie fortement caractérisée, et qu'on croit aisément susceptible de s'animer à la scène de la plus vive expression, une chaleur, une énergie qui sont le résultat simultané de son organisation physique et du sentiment profond de son art.

« Est-ce à l'art, est-ce à la nature qu'il faut faire honneur de cette voix qui a toutes les qualités et pas un défaut? Forte, sonore, grave, brillante, descendant sans efforts aux tons les plus bas, et s'élevant jusqu'aux tons les plus élevés par une gradation rapide, mais toujours exacte, des sons les plus purs ; par une favorable exception, la prodigieuse étendue, l'élasticité inconcevable que Mme Catalani est parvenue à donner à sa voix, n'ont rien diminué de la pureté, de la force et de la rondeur de son *médium*.

« Vouloir juger Mme Catalani d'après les règles ordinaires, ce serait vouloir compter les mouvements des ailes de l'aigle qui plane au-dessus des nuages. »

(1) *Biographie universelle des contemporains*. Paris, Levrault, 1834, in-8°.

La plupart des articles consacrés à Mme Catalani sont écrits sur ce ton d'emphase exagérée. Un seul biographe, M. Rabbe, a mêlé aux éloges quelques observations critiques. « La voix de Mme Catalani, dit-il (1), n'est pas fortement sonore et telle qu'on la trouve le plus souvent dans les organes italiens ; elle n'a pas non plus ce timbre argenté qui distingue les gosiers allemands. C'est un mélange piquant de ces deux natures d'instruments. Celui de Mme Catalani n'est pas classique, et les effets qu'elle sait en obtenir ne sont pas exempts de cette irrégularité que l'on remarque dans l'ensemble de sa manière d'être, soit au physique, soit au moral. Cependant, ce qu'il y a d'imparfait dans sa voix, au milieu de tant de qualités du plus grand prix, ne semble étonner l'oreille que pour mieux la charmer. A peine ses lèvres s'entr'ouvrent que le son en sort dans sa pureté et dans sa force naturelle, et à un degré de valeur qui ne se rencontre chez aucune autre cantatrice. On peut s'apercevoir quelquefois que Mme Catalani n'a point assez profondément étudié la théorie de son art; mais, abstraction faite de la science, et à ne considérer dans son talent que ce qui est de don naturel, on ne peut lui refuser de l'admiration, et l'on est forcé d'avouer que dans le genre naïf et doux, c'est-à-dire dans l'expression de la musique vraie et seulement assujettie aux lois du goût, elle n'a pas son égale parmi toutes les cantatrices vivantes. Comme actrice, on ne s'égarera pas non plus en la jugeant d'une manière analogue, c'est-à-dire en reconnaissant qu'elle marche entre la simple routine et le véritable mécanisme de l'art. »

E. L.

(1) *Journal de Paris*, n° 37, 6 février 1815.

JULIEN GUÉ.

Un artiste estimable, dont les amateurs recherchent les peintures et qui avait récemment donné des preuves d'un talent élevé, M. Julien Gué est mort au mois de décembre dernier, à l'âge de cinquante-quatre ans. D'abord peintre de décorations, M. Gué avait graduellement passé du paysage au genre, et du genre aux sujets historiques. Il laisse un nombre considérable de tableaux, répartis dans diverses collections. Sa facilité était excessive; mais on pouvait lui reprocher avec juste raison trop de négligence, une manière vulgaire, un faire lâché; cependant il dissimulait par l'éclat du coloris les imperfections de son dessin.

En parcourant la France, l'Italie et l'Allemagne, Julien Gué avait copié chemin faisant les sites les plus pittoresques. L'Auvergne, le Tyrol, les vallées de Dampierre et de Chevreuse, les environs de Paris, les forêts de Compiègne et de Fontainebleau, les bords du Rhin et de l'Adriatique avaient tour à tour été mis à contribution par ce fécond reproducteur de la nature. Vers la fin de sa carrière, il avait renoncé au paysage pour entreprendre de plus importantes compositions. En 1858, il exposa *le docteur Urbain Fardeau sauvant des naufragés au camp de Boulogne*, et *l'Arrivée d'Anne d'Autriche et de Philippe IV dans l'île des Faisans*, tableau commandé par la maison du roi. Encouragé par les éloges unanimes des critiques, Julien Gué fit paraître en 1840, *le Dernier soupir du Christ*, composition que l'on peut opposer à celles de l'Anglais Martin. L'artiste, dans cette toile de peu d'étendue, a groupé sans confusion des milliers de personnages, et représenté avec énergie les épisodes de cette scène mystérieuse et sublime. Le ciel est sombre, et sillonné d'éclairs; la terre tremble; les rochers se lézardent; les Juifs éperdus se dispersent; les morts soulèvent leurs pierres sépulcrales, et se mêlent aux vivants épouvantés. Ce tableau, largement conçu et vigoureusement exécuté, est le plus beau titre de gloire de Julien Gué, et il serait à désirer qu'il figurât au musée du Louvre.

Comme les tableaux de Julien Gué sont très-répandus dans le commerce, nous croyons devoir indiquer les principaux. Ce sont la *Porte de la petite ville de Besse en Auvergne*; le *lac Pavin*; la *Vue du Puy-de-Dôme*; l'*Eglise Notre-Dame du Puy*; des *Cabanes au Mont-d'Or*; la *Route de Rochefort*; un *Paysage des environs de Paris*; *le Puy-en-Velay*, pris des hauteurs d'Espailly; *Sainte-Cécile, cathédrale d'Alby*; un *Coup de vent*; *Vallée de Chevreuse*; l'*Eglise de Lempdes, route d'Issoire*; *Intérieur de cour à Royat*; *Village de Senlisse, vallée de Dampierre*; *Pont du Rialto, à Venise*; *Place d'Heilbrun*; *Route du Tyrol, près d'Inspruck*; *Village de Plochingen*

(Allemagne); *Eglise du village de Senlisse; Village de Roulti* (Tyrol); *Forêt du Morvan; Vue des bois de la Rochette; Montagnes du Tyrol, effet du soir; Vue prise à Nevers; Vue générale de Limanton; Cinq vues du château et du parc du Vivier; Vallée de Ragatz dans les Grisons; le Puits de Busay;* le *Hameau de Garnes;* le *Château de la Pfaltz.* Les meilleurs tableaux de genre de Julien Gué sont des *Tyroliens se rendant au marché d'Inspruck; Une jeune mère recommande son enfant à la Vierge; Enfant mordu par un chien; Offrande à la Vierge; Une jeune fille pause son frère blessé par son camarade; le Panier de cerises; une Mère jouant avec son enfant; un Enfant portant un petit chien; les quatre Saisons.* Parmi ses tableaux d'un genre plus sévère, nous citerons : *Dagobert revenant en bateau du Louvre à la Cité; les trois Maries au tombeau de Jésus-Christ; Raymond VI se réconciliant avec l'Église; les Protestants attaquant la porte de Panessac au Puy-en-Velay.* Julien Gué a produit en outre une multitude d'aquarelles. Sans doute, avec moins d'abondance et plus d'étude, il eût acquis une renommée plus durable; ses toiles ont une valeur médiocre, et pour ainsi dire *meublante;* toutefois l'auteur du *Dernier soupir du Christ* doit être regretté, sinon comme un grand artiste, du moins comme un peintre habile dont les facultés n'avaient pas encore atteint leur apogée.

CROQUIS.

La petite maison du petit héritage
Où je veux à mon cœur faire un doux ermitage,
Loin des bruits de la foule et des soucis d'un jour,

Je m'y plais à ne rien désirer davantage,
Pour que ma vie éclose et sourie au retour,
Pour que l'heure y soit douce à mon rêve d'amour.

Blanche, aux contrevents verts, sur la pelouse verte,
Elle domine au loin la plaine découverte,
Et voit neiger les fleurs sous de flottants arceaux ;

Tandis qu'à tout zéphyr chaque croisée ouverte
Attentive et muette aux chansons des oiseaux,
Aspire les parfums et la fraîcheur des eaux,

Dans la nappe où le saule éploré pend ses branches,
L'escadre des canards, ouvrant ses voiles blanches,
Joue en mille circuits, passe et repasse encor.

Chaque plongeur, effroi des carpes et des tanches,
Revient, sa proie au bec, court sur le sable d'or,
Met son ventre au soleil, lustre sa plume, et dort.

Par delà le massif odorant où les roses
Aux baisers vagabonds s'offrent, lèvres mi-closes,
Sous le tiède soupir de la jeune saison ;

De grands bœufs bien repus, aux nonchalantes poses,
Ruminent gravement, le cou dans le gazon,
Et déjà le soleil se montre à l'horizon.

Et pendant qu'à la droite et sous l'ombre des ormes,
Qui tordent hors du sol leurs racines énormes,
La brume se répand comme un voile indécis,

Vers les monts du Ponant, les contours et les formes
S'effacent, le réel aux angles adoucis
S'éteint confusément sur les fonds obscurcis.

Alors, dans l'infini semé d'étoiles blanches,
Les flocons nuageux roulent par avalanches.
La lune au lent regard sourit en se levant;

De limpides rayons glissent parmi les branches,
Et sous les marronniers qui frissonnent au vent,
Moi, poëte, je vais, écoutant et rêvant.

CH. C. DE LAFAYETTE.

LE TINTORET.

A M. LÉON COGNIET.

Oui, vieux père, ta fille est là. Pauvre Marie !
Pauvre fleur de vingt ans que la mort vint toucher !
Tout l'amour de ton cœur n'a donc pu l'empêcher
De s'envoler sitôt dans son autre patrie !

Oh ! chérir une enfant comme tu l'as chérie,
Et la voir jour par jour vers la tombe pencher...
Ton cœur a dû se fendre et ton œil se sécher...
Pourtant soulève encor ta paupière tarie ;

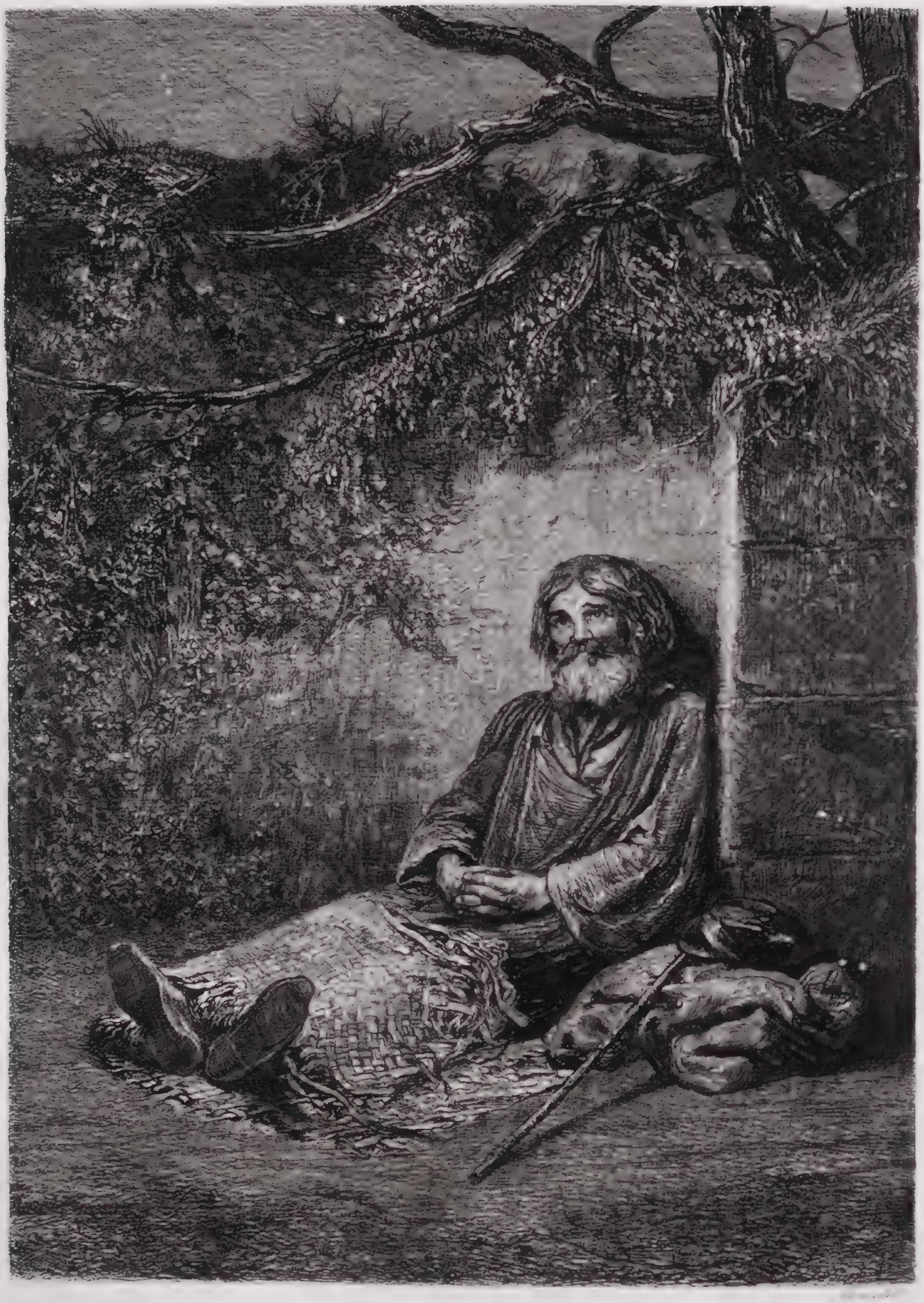
Contemple ces yeux clos et ce front sans couleur,
Et pour répandre en nous ta muette douleur,
Peintre, demande à l'art tout ce que l'art peut faire.

Ton sang bouillonne en toi comme un fougueux ruisseau.
Fais revivre ta fille au bout de ton pinceau ;
L'artiste adoucira le mal ardent du père.

F. FERTIAULT.

Physionomie Parisienne.

Promenade



[illegible] vous rend [illegible] ce qu'il vous a plu de me [illegible] pour me couvrir

LES DEUX

STATUES DE MICHEL-ANGE

AU LOUVRE.

« J'ai marché dans des routes solitaires et peu frayées. »

BUONARROTI.

POURQUOI le véritable ami des arts, attiré dans les salles de la sculpture française, au Louvre (1), par les deux chefs-d'œuvre de Puget et de Jean Goujon, se hâte-t-il, après les avoir admirés, de revenir méditer devant les deux statues qui lui ont fait face, quand il est entré dans la première pièce?

Est-ce la pensée créatrice, est-ce la supériorité d'exécution, est-ce le prestige du nom du grand sculpteur qu'un premier coup d'œil lui a révélé, qui le ramènent à ces deux statues?

Outre cela, c'est qu'elles lui présentent plus d'un problème à résoudre, plus d'une erreur à rectifier. *Car rien ne se perpétue comme l'erreur.*

A la vue du cynocéphale à peine ébauché qui se montre à la partie inférieure de la statue de droite, cherchez dans le livret imprimé en 1824, si cette singularité *apparente* a été comprise et définie...

Mais d'abord, puisque, par la classification du livret, la statue de gauche obtient les honneurs de la priorité, lisez l'alinéa consacré à cette statue :

« V. — Esclave, statue en marbre, par Michel-« Ange. Haut. 2,096 m. — 6 pi. 5 po. 6 lig.

« Les mains liées derrière le dos, entièrement nu, « à l'exception du milieu du corps, qu'une ceinture « ne couvre qu'en partie, cet esclave, ou ce prison-« nier, dont la pose et les proportions sont d'un ca-« ractère peu relevé, est dans une attitude forcée et « très-pénible, rendue avec une effrayante énergie « et une admirable vérité. La courroie qui lui serre « les bras comprime avec force sa vaste poitrine ; « elle se soulève avec effort : il lutte contre la dou

(1) A gauche du pavillon de l'Horloge.

« leur êt semble se consumer en efforts impuissants « contre son oppresseur. Cette figure rappelle celles « du *Jugement dernier* (1), et les belles statues que « l'on voit à Florence dans la chapelle des Médicis : « on y trouve le même style, et toute la puissance « du génie mâle et vigoureux de Michel-Ange.

« VII. — Esclave, statue en marbre de Michel-« Ange. Haut. 2,215 m. — 6 pi. 9 po. 10 lig.

« Il est difficile de considérer cette statue sans se « sentir touché de compassion. La tête de ce prison-« nier, comparable à ce que l'antique nous offre de « plus parfait, est d'une grande vérité d'expression ; « accablé des souffrances du corps et des tourments « de l'esprit, ce beau jeune homme la laisse tomber « sur son épaule, et l'on croirait qu'il cherche dans « un instant de sommeil quelque relâche à ses maux. « Toute cette figure, d'un dessin noble et soutenu, « offre les mêmes beautés de détails que le n° 5, et « toutes les grandes qualités, la vigueur de Michel-« Ange; mais elle parle plus à l'âme, sa douleur « paraît plus morale que physique; sa pose, plus « noble, présente un plus beau développement dans « toutes ses parties

« De quelque côté qu'on la regarde, sa tête est « empreinte d'un sentiment admirable de dignité, « de courage et de résignation. *Si ce sont deux escla-« ves ou deux prisonniers*, certainement celui-ci, « avant que le sort l'eût réduit à cet état, était le « maître ou le chef de son compagnon d'infortune, « qui n'offre que le caractère d'un esclave. La main « même, par sa délicatesse, indique une position « plus élevée dans la société que celle de l'autre pri-« sonnier, et décèle une vie plus recherchée ; Mi-« chel-Ange l'a traitée avec un grand soin (1). *Les « pieds*, et quelques parties de cette statue, *n'ont pas « été terminés. Je ne saurais dire ce que pouvait expri-« mer cette figure de singe ébauchée*, qui tient au « tronc de l'arbre servant d'appui au prisonnier. « Quoique à peine dégrossie, elle est pleine de ca-« ractère. Peut-être est-ce un jeu de Michel-Ange, « ou peut-être a-t-il voulu, sous cet emblème, expri-« mer le génie du mal.

(1) Cette affinité ne pouvait échapper à l'auteur de cette description ; il est à regretter que sa science se soit inclinée, sans examen, devant l'erreur d'une autorité qu'il ne cite point, mais que nous allons bientôt signaler.

(1) Le savant auteur de la description, en admettant, conformément à une tradition erronée, ces statues comme celles de *deux esclaves*, s'est privé d'interpréter l'intention de Michel-Ange, ne détachant pas du bloc de marbre les pieds du prétendu esclave endormi. Cette particularité contribuera à nous révéler bientôt toute la portée de l'idée créatrice.

« Ces deux prisonniers, différents de nature et « de caractère, offrent à l'étude des artistes de beaux « modèles de force et de cette expression qui con- « vient à la sculpture, et l'on y admire cette science « profonde de l'anatomie que Michel-Ange faisait « briller dans tous ses ouvrages Les attitudes, quoi- « que peut-être un peu forcées, sont saisies avec « tant de justesse, le jeu des muscles est si bien étu- « dié et si vrai, la chair si bien rendue sans détails « superflus, que ces figures font l'effet d'avoir été « moulées sur la nature. Elles sont d'autant plus « précieuses, que hors de l'Italie, les statues de « Michel-Ange sont très-rares; et où pouvaient-elles « être mieux placées que dans le musée français? Ce « grand maître s'y trouve, pour ainsi dire, au milieu « ou à la tête de ses élèves; car c'est à ses leçons, à « ses modèles ou à ses principes, que la France doit « ses plus grands sculpteurs, les Jean Cousin, les « Jean Goujon, et plusieurs autres dont nous parle- « rons. Ils furent ses contemporains, et, animés par « l'influence qu'il exerça sur son siècle, ils reçurent « et communiquèrent l'élan qu'il donna à la sculp- « ture.

« Ces deux belles statues, dont Robert Strozzi « avait fait présent à François Ier, furent données « par ce prince au connétable Anne de Montmo- « rency, qui en orna son château d'Écouen, d'où, « après la mort de Henri de Montmorency, son fils (1), « elles furent enlevées par le cardinal de Richelieu, « qui les transporta dans son château; elles passè- « rent de là dans les jardins du maréchal de Riche- « lieu, à Paris. Pendant la révolution, délaissées et « méconnues, elles étaient sur le point d'être ven- « dues à des marchands : M. Lenoir l'apprit et les « sauva. »

Ce qui précède se trouve en partie dans les *Annales du musée*, de Landon, qui, au tome IX, page 109, a donné le dessin du *sommeil* sous la dénomination d'un *esclave;* mais il est à remarquer qu'il n'a fait nulle mention du *cynocéphale*.

« Cette statue est d'une proportion beaucoup plus grande que nature; elle est, ainsi que son pendant, un des plus beaux ouvrages de Michel-Ange. L'expression de toute la figure est touchante et vraie, c'est un malheureux qui succombe sous le poids de ses maux. La main se porte avec effort sur sa poitrine oppressée. Cet ouvrage n'est point achevé; les artistes ne le considèrent que comme une ébauche, mais c'est une ébauche admirable. Dans les parties terminées, une connaissance profonde de l'anatomie se fait sentir sans exagération. Les formes ont de la noblesse, et les chairs toute la souplesse que peut donner le ciseau; les pieds sont indiqués *imparfaitement dans le marbre*, et le dos n'est pas même entièrement dégrossi.

(1) Il y a ici une erreur typographique, il faut lire *petit-fils*.

« Cette figure et son pendant furent destinés d'abord au tombeau de Jules II; mais le plan de Michel-Ange ayant éprouvé des changements, Robert Strozzi acquit ces deux statues et en fit hommage à François Ier. Ce monarque, par une munificence singulière, les donna au connétable Anne de Montmorency. Celui-ci, tombé dans la disgrâce, se retira à Ecouen, qu'il embellit, et y fit transporter cette preuve éclatante de sa faveur passée; mais en 1632, le cardinal de Richelieu ayant fait mourir sur l'échafaud Henri II de Montmorency, petit-fils du précédent, s'empara des deux chefs-d'œuvre qui devinrent l'ornement de son château de Richelieu. Le maréchal de ce nom les fit venir à Paris, où ils décoraient son hôtel, lorsqu'à sa mort, sa veuve les enleva et les destina à l'embellissement d'une maison qu'elle avait au Roule. Enfin, à la révolution, ils restèrent longtemps sous un hangar, entassés avec d'autres débris; et, en 1795, des hommes ignorants allaient vendre ces deux morceaux magnifiques, peut-être à quelque étranger, lorsque M. Lenoir, administrateur du musée des monuments français, parvint, par son zèle, à faire sentir le mérite de ces ouvrages aux hommes qui disposaient alors de l'autorité. C'est au musée royal, asile inviolable des arts, que devait se trouver le terme de tant de révolutions, et c'est là que les amateurs et les artistes ne cesseront de les admirer. »

Ouvrez *l'Histoire des arts qui ont rapport au dessin, par P. Monier, peintre du roi et professeur en l'Académie royale de peinture et sculpture* (*Paris*, 1698), vous y lirez, page 261 :

« Jules second, élevé au pontificat, rechercha « aussitôt Michel-Ange et l'appela à Rome, résolu « de l'engager à faire son mausolée à Saint-Pierre-aux-Liens. C'est là que se voit la belle figure de « Moyse avec d'autres, et l'excellente architecture « qui, jointes ensemble, composent cette superbe « sépulture. Ce grand dessin ne fut pas exécuté en « toute son étendue, on le réduisit dans l'état qu'il « est, ce qui fit que la France profita de *deux esclaves* de marbre, qui devaient être placés aux côtés « de cette sépulture, et qui sont présentement « (1698) au château de Richelieu. »

Ainsi, d'après Monier, Landon et M. le comte de Clarac, les deux statues de Michel-Ange du musée représentent *deux esclaves*.

Mais à quelle source ces hommes sérieux ont-ils puisé cette étrange tradition?

Ils l'ont empruntée au texte formel d'un contemporain de Buonarroti, Vasari; ils ont adopté, aveuglément, de confiance, cette singulière dénomination.

Or Giorgio Vasari ayant écrit textuellement ces mots :

« Personne n'a connu plus intimement que moi « Michel-Ange; personne n'a été plus que moi son « serviteur et son ami. » C'était, il est vrai, provo-

quer la confiance de la postérité ; mais ce n'était point prétendre la déshériter d'avance du droit d'examen. A la précision des détails que nous donne cet artiste écrivain des œuvres diverses de Michel-Ange, il est facile de juger qu'il les a sous les yeux. Par exemple, quand il nous fait la description du tombeau de Jules II, tel qu'il avait été primitivement conçu (1) par Buonarroti, il nous en soumet en même temps le *pensiero* (2) ; mais quand il ajoute laconiquement ces mots : « Il sculpta de sa « main, à Rome, *deux esclaves* d'une *beauté divine ;* « mais le mausolée une fois abandonné, il en fit « présent à Ruberto Strozzi, chez lequel il était « tombé malade. Ces esclaves furent ensuite en- « voyés à François Ier, et se trouvent aujourd'hui « au château d'Écouen. »

Que doit conclure tout homme attentif et non prévenu par la tradition, en comparant les deux statues qu'il a sous les yeux avec la mention si laconique de Vasari ? Quelle conséquence nécessaire doit-il tirer : 1° Du silence observé par Vasari sur le cynocéphale symbolique ? 2° Que doit-il naturellement penser de l'erreur commise par Vasari en douant également d'une *beauté divine* les deux prétendus esclaves ?

Qu'il ne les a point vus. Car, si l'*esclave* endormi surpasse, par l'idéal de sa beauté noble et gracieuse, même l'Endymion de Girodet, l'autre statue s'éloigne autant du type de la beauté qu'elle se rapproche de celui de la force et de l'énergie en action.

Mais comment peut-on supposer que Vasari ait ignoré, même en admettant qu'il ne les ait point vus, l'idée créatrice de ces deux chefs-d'œuvre ?

C'est qu'ils sont le premier jet formulé en marbre de cette grande et terrible pensée nourrie par Michel-Ange pendant trente-huit ans, les deux premiers mots du poëme sublime conçu sous Jules II en 1505, traduit, complété par la couleur sous Paul III, en 1541 (1).

Ce n'est qu'après les guerres d'Italie que Buonarroti put enfin achever le tombeau de Jules II, si souvent interrompu. Entre les quarante figures allégoriques qui durent le décorer d'abord, il conçut : 1° celle de *la Mort symbolisée par le sommeil, avec le symbole de l'âme qui veille et qui attend* (2) ; 2° celle de *la Résurrection.*

La pensée de Michel-Ange franchit le cercle étroit des idées vulgaires : qu'est-ce le sommeil, se dit-il, sinon le symbole de la mort ? Or, comme le sommeil est suivi du réveil, la mort est suivie de la résurrection.

Nous retrouverons la même pensée formulée sur une caisse de momie appartenant à M. Salt, ancien consul de S. M. Britannique en Égypte, et auteur de l'essai sur les hiéroglyphes phonétiques. Et la preuve que Buonarroti avait étudié le dogme égyptien de la résurrection des corps, c'est la présence ici du cynocéphale que les prêtres d'Hermès employaient dans leurs hiéroglyphes pour désigner l'âme qui attend le moment de la résurrection, comme le cynocéphale attend le retour de la lumière de la lune après la conjonction.

« Pendant la conjonction du soleil et de la lune, » dit Horus-Apollon (3), qu'il ne faut citer qu'avec discernement, car on sait que son texte a été brutalement altéré par un faussaire inintelligent et grossier, « tant que ce dernier astre reste opaque « et privé de lumière, le cynocéphale mâle ne *voit* « *point*, se prive de nourriture, et, la tête tristement « penchée vers la terre, il semble déplorer l'enlève- « ment de la lune.

« Ubi enim aliquanto tempore luna cum sole con-

(1) « Le tombeau de Jules II devait offrir, dit Vasari (*), « un massif de constructions parallélogrammes de dix-huit « brasses de longueur sur douze de largeur. L'extérieur était « orné de niches séparées par des termes drapés, supportant « l'entablement ; chacune de ces figures aurait tenu enchaîné « un captif ; ces prisonniers représentaient les provinces « conquises par Jules et réduites sous l'obéissance de l'Église ; « on eût vu encore plusieurs autres figures, *emblèmes des* « *arts soumis* à l'empire de la mort, comme le pape qui les « avait encouragés. L'entablement aurait porté quatre statues « colossales, la vie active, la vie contemplative, saint Paul et « Moïse, et une espèce de massif fort en reculée, lequel com- « prenait l'amortissement, massif surmonté lui-même de deux « figures soutenant un sarcophage : l'une, représentant le « ciel, paraissait se réjouir de ce que l'âme de Jules II était « allée jouir de la gloire éternelle ; l'autre, représentant la « terre, semblait pleurer la perte de ce pontife ; on devait « entrer dans l'intérieur du massif par les deux petits côtés, « et on y eût trouvé une espèce de petite rotonde, au centre « de laquelle aurait été placé le véritable sarcophage. Enfin, « ce monument aurait eu quarante statues, sans compter les « enfants et une foule d'autres ornements. Michel-Angel fit « transporter quelques marbres à Florence, où il avait l'in- « tention de passer l'été pour fuir le mauvais air de Rome. Il « sculpta de sa main, à Rome, *deux esclaves* d'une beauté « divine ; mais le mausolée une fois abandonné, il en fit pre- « sent à Ruberto Strozzi, chez lequel il était tombé malade. « Ces *esclaves* furent ensuite envoyés à François Ier, et se « trouvent aujourd'hui au château d'Écouen. »

Il faut bien remarquer cette expression *esclaves ;* dans la pensée de Vasari, ces deux statues ne représentent point deux des prisonniers destinés à symboliser les *provinces conquises par Jules*, car il l'eût dit expressément. Cette dénomination vague démontre de plus en plus qu'il ne les a point vues et qu'il en a toujours ignoré la véritable signification.

(2) Voyez le texte de Vasari, *Vie de Michel-Ange.*

(*) Voir la traduction de M. Léopold Leclanché.

(1) Michel-Ange découvrit le *Jugement dernier* le jour de Noël 1541.

(2) Comment Michel-Ange exprimera-t-il la mort du chrétien ? — Par le sommeil. Mais par quel moyen fera-t-il comprendre qu'il ne s'agit pas ici du sommeil ordinaire, mais bien réellement de la mort ? — En enfonçant dans le sol les pieds de sa statue.

Les chrétiens, comme les Égyptiens, professant le dogme de la résurrection des corps et l'immortalité de l'âme, comment formulera-t-il avec le marbre cette double idée ? Comment d'abord rendra-t-il perceptible à l'œil ce que l'œil ne peut voir, l'âme ? — Nécessairement par l'enveloppe d'une idée relative ou par un symbole. Or, quel était chez les Égyptiens, comme chez les Indiens, le symbole de l'âme ? — Le cynocéphale attendant le retour de la lune. — Pourquoi le cynocéphale avait-il été adopté pour exprimer symboliquement cette idée ? — Parce qu'il était établi, comme croyance religieuse chez ce peuple, qu'à *la première mort*, l'âme aspirait à être reçue dans la partie de la lune qui regarde le ciel. C'était, suivant Plutarque (*de facie in orbe lunæ*, p. 944) le lieu destiné aux âmes des morts qui avaient vécu. Or, le cynocéphale, qui est réellement désolé en l'absence de la lune, puis transporté de joie à sa réapparition, devenait naturellement, sous ce double rapport, le symbole de l'âme aspirant à entrer d'abord dans la lune.

(3) Livre Ier, chapitre XIV.

« grediens, expers lumine opacaque permanet, tum « mas cynocephalus nec quoquam intuetur, nec vescitur, sed *demisso in terram vultu indignabundus*, « velut lunæ raptum deplorans testatur. »

Pline dit aussi, liv, VIII, chap. LIV, que les singes sont tristes en l'absence de la lune : *lunâ cavâ tristes esse.*

Les prêtres égyptiens, d'après cette observation, employaient le cynocéphale privé de la lumière de la lune pour exprimer d'abord l'idée d'une nuit profonde, par conséquent symboliquement le profond sommeil de la mort. En second lieu, quand ils voulaient indiquer physiquement le retour de la lune, ils peignaient le cynocéphale debout, levant les mains vers le ciel.

« Lunam autem orientem indicare volentes, rursum cynocephalum hoc habitu pingunt stantem, « manusque in cœlum tollentem (1). » (Horapollo, lib. I, cap. xv.)

En plaçant auprès de l'image du chrétien mort signifié par un jeune homme qui sommeille, en plaçant, dis-je, le cynocéphale dont le marbre à peine dégrossi ne laisse qu'entrevoir le spectre symbolique, quelle a pu être la pensée de Michel-Ange?

S'il est vrai que Buonarroti n'hésitait pas à employer des éléments profanes pour l'expression ou pour le développement d'une pensée sacrée, témoin *la Barque à Caron* (2), dans la terrible page de la chapelle Sixtine ; ici du moins le dogme égyptien de la résurrection de la chair, lequel explique naturellement l'usage des embaumements, dogme *adopté par les chrétiens*, autorisait le grand sculpteur à consacrer un symbole égyptien au développement d'une pensée chrétienne.

Enfin, le singe était chez les Egyptiens, comme chez les Indiens, *symbole de l'âme*. Le père Paulin de Saint-Barthélemy dit positivement, dans sa description des sculptures de Mavalipouram, « qu'on y « voyait le singe, *symbole des âmes*, dédié à Râma. » (Voy. *Viaggio alle* Indie orientali, pages 64 et 65.)

Un tableau qui fait partie du Panthéon égyptien de M. Champollion le jeune nous présente, à gauche, le cynocéphale levant les mains vers le Dieu IO H qui porte sur sa tête le croissant surmonté du disque solaire, et à droite, des oiseaux au plumage éclatant, à tête humaine, fixant avec amour et désir le disque solaire.

Dans ce tableau, le cynocéphale symbolise l'âme aspirant à être admise d'abord dans le disque lunaire ; et les oiseaux à tête humaine et jeune sont le symbole de l'âme toujours jeune qui aspire à terminer son céleste voyage en entrant dans le disque solaire, foyer de la lumière universelle et de la vie.

Ici, le cynocéphale attaché à ce jeune homme qui sommeille, mais dont les pieds sont enfoncés dans la terre, à laquelle ils adhèrent (1), est le symbole évident de l'âme qui demeurait, suivant la croyance égyptienne, unie au corps pendant trois mille ans (2), et qui, *constamment éveillée*, attend le moment de la résurrection, comme le cynocéphale attend le retour de la lune (3).

Donc, les deux admirables statues de Michel-Ange que possède le Louvre n'expriment pas l'idée banale, vulgaire et insignifiante de *deux esclaves*, mais bien celle de la mort du chrétien, symbolisée par le sommeil, et celle de la résurrection, symbolisée par un homme qui s'élance de la tombe en levant les yeux vers le ciel, brisant avec effort son linceul et les liens de la mort pour obéir à la voix de l'archange qui vient de sonner le réveil universel (4).

« Sortez de la nuit éternelle,
« Rassemblez-vous, âmes des morts,
« Et reprenant vos mêmes corps,
« Paraissez devant Dieu, c'est Dieu qui vous appelle ! »

P. Hercule Robert.

(1) On voit le cynocéphale dans cette posture sur le zodiaque de Denderah, et là il n'exprime qu'une idée purement astronomique, le lever de la lune.

(2) C'est au Dante que cet épisode est emprunté :

« Caron demonio, con occhi di bragia,
« Loro accennando, tutte le raccoglie;
« Batte col remo qualunque s'adagia. »

(1) Cette particularité, qui n'a pas encore été remarquée, complète le symbole du sommeil de la mort.

(2) C'est d'après cette idée que les corps étaient si soigneusement entourés de bandelettes, afin de ne point laisser d'issue par où l'âme pût s'échapper.

(3) Quelques coups de ciseau ont suffi à Michel-Ange pour donner au cynocéphale à peine ébauché une admirable expression d'attente inquiète et mélancolique. Son regard porté vers le ciel, ses deux mains élevées en se croisant avec étreinte, complètent l'idée symbolique de l'âme qui appelle de ses vœux ardents le retour de la lumière éternelle.

(4) Gilbert, *Jugement dernier*.

LITTÉRATURE.

LETTRE.

OICI un rosier jaune qui me rappelle une histoire.

J'allai un soir, il y a deux ans, passer quelques heures chez une vieille femme, aimable, spirituelle et indulgente, qui demeure près de chez moi; elle aime passionnément les fleurs, et vous ne sauriez croire quelle coquetterie je mets à lui faire de beaux bouquets, comme je suis heureux de son étonnement lorsque je lui porte une fleur qu'elle ne connaît pas, ou seulement qui n'est pas commune dans le pays.

Hier, comme j'arrivais, je la trouvai avec un vieillard qui depuis un an est venu prendre possession d'une grande propriété que lui a laissée un parent éloigné, à condition qu'il en prendrait le nom, et qu'en conséquence on appelle M. Descoudraies.

Il s'est fait présenter chez ma vieille amie, et j'ai lieu d'être jaloux de ses assiduités; ils se sont pris en amitié et passent à peu près toutes leurs soirées ensemble à jouer au trictrac.

Je saluai en silence pour ne pas interrompre la partie; puis, quand elle fut finie, j'offris à Mme Lorgerel un bouquet de roses jaunes que j'avais apporté.

Mes roses étaient fort belles, et de plus les pluies de cette année sont cause que les roses jaunes ont mal fleuri; les miennes, abritées par l'avance d'un toit, sont peut-être les seules qui se soient bien épanouies. Mme Lorgerel se récria sur le beau bouquet.

M. Descoudraies n'avait rien dit, mais il paraissait préoccupé, je le regardai avec étonnement, sans pouvoir comprendre l'influence mystérieuse de mes roses jaunes; mais bientôt Mme Lorgerel parla d'autre chose, et je crus m'être trompé.

Pour M. Descoudraies, il se mit à rire, et nous dit : — Croiriez-vous que ce bouquet vient d'évoquer, comme par une opération magique, une époque tout entière de ma jeunesse?

Pendant cinq minutes j'ai eu vingt ans, pendant cinq minutes je suis redevenu amoureux d'une femme qui doit bien avoir soixante ans, si toutefois elle vit encore; il faut que je vous raconte cette histoire, c'est une circonstance qui a eu sur toute ma vie une grande influence et dont le souvenir aujourd'hui même, où mon sang n'a plus de chaleur que bien juste ce qu'il m'en faut pour vivre et jouer au trictrac, ne laisse pas de m'émouvoir encore d'une manière extraordinaire.

J'avais vingt ans, il y a de cela un peu plus de quarante ans, je ne faisais que sortir du collége où on tenait alors les jeunes gens un peu plus longtemps qu'aujourd'hui; après avoir mûrement pesé pour moi, et sans moi, le choix d'un état, mon père m'annonça un matin qu'il avait obtenu pour moi une lieutenance dans le régiment de ***, en garnison dans une ville d'Auvergne, et m'enjoignit de me tenir prêt à partir le troisième jour.

Je fus un peu interdit pour plusieurs raisons, d'abord je n'aimais pas l'état militaire; mais ç'aurait été là une objection facilement combattue, la vue d'un riche uniforme, quelques phrases ambitieuses, un peu de musique, eussent fait de moi facilement et au choix un Achille ou un César.

Mais j'étais amoureux.

Pour rien au monde je ne me serais avisé d'en dire un mot à mon père, sa seule réponse à cette confidence eût été l'ordre de partir le soir même.

Mais j'avais un oncle.

Quel oncle!

C'était un homme qui avait alors l'âge que j'ai aujourd'hui; mais il était resté jeune, non pas pour lui, car jamais vieillard ne renonça de meilleure grâce à Satan, à ses pompes et à ses œuvres, mais pour les autres. Il aimait les jeunes gens, il les comprenait; sans être jaloux d'eux, il ne croyait pas que ses infirmités fussent un progrès, ni la vieillesse nécessairement la sagesse. A force de bonté et de raison, il vivait du bonheur des autres. On le trouvait mêlé à toutes ces généreuses folies, à toutes ces nobles sottises de la jeunesse; il était

confident et protecteur de tous les amours, de toutes les dettes, de toutes les espérances.

J'allai le trouver et je lui dis : — Mon oncle, je suis bien malheureux,

— Je parie vingt louis que non, me dit-il.

— Ah ! mon oncle, ne plaisantez pas. D'ailleurs vous perdriez.

— Si je perds, je payerai ; cela servira peut-être à te consoler.

— Non, mon oncle, l'argent n'est pour rien dans mon chagrin.

— Raconte-moi cela.

— Mon père vient de m'annoncer que j'étais lieutenant dans le régiment de ***.

— Beau malheur ! un uniforme des plus galants, des officiers tous gentilshommes.

— Mon oncle, c'est que je ne veux pas être soldat.

— Comment, tu ne veux pas être soldat ? Est-ce que tu ne serais pas brave, par hasard ?

— Je ne sais pas encore, mon oncle ; cependant il n'y a qu'à vous que je permette de me faire une pareille question.

— Eh bien, Cid, mon bon ami, pourquoi ne veux-tu pas être soldat ?

— Mon oncle, parce que je veux me marier.

— Ouf !

— Il n'y a pas de *ouf*, mon oncle, je suis amoureux.

— Tudieu, tu appelles cela un malheur, ingrat ? Je voudrais bien l'être, moi, amoureux. Et quel est l'objet d'une flamme si belle ?

— Ah ! mon oncle, c'est un ange.

— Je le sais bien, c'est toujours un ange. Plus tard tu aimeras mieux une femme. Mais enfin à quel nom humain cet ange répond-il ?

— Mon oncle, on l'appelle Noémi.

— Ce n'est pas ce que je te demande. Noémi, c'est tout pour toi. D'ailleurs, c'est un joli nom. Mais pour moi qui veux savoir qui est l'ange, et à quelle famille il appartient, il me faut le nom de famille.

— C'est Mlle Amelot, mon oncle.

— Diable ! c'est mieux qu'un ange : une brune grande et svelte, avec des yeux de velours noir. Je ne désapprouve pas l'objet.

— Ah ! mon oncle, si vous connaissiez son âme !

— Je sais, je connais... Et tu es payé de retour ? comme on disait autrefois. Est-ce ainsi que vous dites encore, vous autres ?

— Mon oncle, je ne sais pas.

— Comment, tu ne sais pas, neveu indigne de moi ? Tu es tous les jours fourré dans la maison, et tu ne sais pas encore si tu es aimé ?

— Elle ne sait pas seulement que je l'aime, mon oncle.

— Oh ! pour cela tu te trompes, mon beau neveu, et tu n'y entends rien. Elle le savait au moins un quart d'heure avant que tu le susses toi-même.

— Mon oncle, tout ce que je sais, c'est que je me tuerai si elle n'est pas à moi.

— Oh ! oh ! Eh bien, mon neveu, il y a beaucoup de chances pour qu'elle ne soit pas à toi : ton père est beaucoup plus riche que le sien, et il ne lui donnera pas son fils.

— Alors, mon oncle, je sais ce qu'il me reste à faire.

— Ah çà, voyons, ne va pas faire des sottises, au moins. Écoute un peu.

— Oui, mon oncle.

— Eh bien, d'abord tu ne peux pas te marier à vingt ans.

— Pourquoi cela, mon oncle ?

— Parce que je ne le veux pas, et que sans moi ce mariage ne peut pas se faire.

— O mon bon petit oncle...

— Si la fille t'aime, si elle te promet de t'attendre trois ans...

— Trois ans ! mon oncle.

— Ne raisonne pas, ou j'en mets quatre. Si elle te promet de t'attendre trois ans, tu iras au régiment. Mais pas à Clermont ; je te ferai entrer dans un régiment à quelques lieues de Paris, où tu viendras une fois tous les trois mois, jusqu'au moment désiré.

— Eh bien, mon oncle, comment savoir si elle m'aime ?

— Comment savoir ? parbleu, en le lui demandant.

— Ah ! mon oncle, je n'oserai jamais.

— Alors, obéis à ton père et fais ton paquet.

— Mais, mon oncle vous ne savez pas comment est cette fille-là ; j'ai voulu cent fois lui dire que je l'aimais ; je me suis injurié de ma timidité ; je me suis monté la tête de toutes les manières ; j'ai préparé, appris par cœur des discours ; j'ai écrit des lettres, mais bah ! au moment de parler je sentais le premier mot qui m'étranglait, et je parlais d'autre chose. Elle a le regard si doux et à la fois si sévère, il me semblait qu'elle n'aimerait jamais un homme.

Pour les lettres, c'était bien pis : au moment de les donner, je les trouvais si bêtes, que je ne croyais pas pouvoir les déchirer en assez petits morceaux.

— Enfin, il faut te décider, mon garçon, et voici pourquoi ; ton père ne t'a pas tout dit : s'il t'envoie à Clermont, c'est parce que le colonel du régiment est un de ses amis et a une fille ; parce que cette fille t'est destinée, c'est un riche et un beau mariage. Mais ne me dis rien, je sais que tout cela n'est rien quand on aime. C'est une grosse bêtise, mais c'est une bêtise que je serais bien fâché de ne pas avoir faite : il n'y a que les cuistres qui n'en font pas de pareilles. Je sais bien que les vieux appellent cela des illusions, mais qui sait si ce ne sont pas eux qui en ont, des illusions. La lunette qui rapetisse les objets n'est pas plus vraie que celle qui les grossit.

Si elle t'aime, tu dois tout sacrifier pour elle ; c'est bête, mais c'est bien, et il faut le faire ; mais

il faut savoir si elle t'aime, et l'occasion est excellente pour cela. On veut la marier, mon neveu; tu deviens pâle à cette idée; tu voudrais tenir à longueur d'épée ton odieux rival, est-ce comme cela aussi que vous dites à présent? Eh bien, tâche de garder un peu de tout ce grand courage en face de ta belle Noémi. On veut la marier, tu es plus riche qu'elle, mais celui qu'on veut lui donner est plus riche que toi; d'ailleurs, il est titré, et puis c'est un mari tout prêt, et la corbeille est prête; tandis que toi, il faut t'attendre. Va trouver Noémi, et dis-lui que tu l'aimes; elle le sait mais cela se dit toujours; demande-lui si elle répond à ta tendresse, et dis-lui, car elle doit t'aimer, morbleu, tu es jeune, et beau, et spirituel, dis-lui qu'elle te jure de t'attendre trois ans, mais qu'elle me l'écrive à moi, dans une lettre que je garderai; alors, je romps le mariage de là-bas; je te fais entrer dans un autre régiment, et, malgré ton père, dans trois ans, malgré le diable, malgré tout, je vous marie.

— Mon oncle, une idée.

— Voyons.

— Je vais lui écrire.

— Comme tu voudras.

Je quittai mon oncle, et j'allai faire mon épître; ce n'était pas le plus difficile, je lui avais déjà écrit cent cinquante fois, mais c'était de donner la lettre qui m'embarrassait. Cependant, comme il n'y avait pas à hésiter, je pris mon parti : j'achetai un bouquet de roses jaunes, et, dans le milieu du bouquet, je glissai mon billet.

Tenez, c'est peut-être bien fou, mais je me le rappelle encore.

Après l'aveu de mon amour, je la suppliais de m'aimer et de se laisser être heureuse, et de m'attendre trois ans; je la priais, si elle y consentait, de porter le soir à sa ceinture une de mes roses jaunes : alors, disais-je, j'oserai vous parler et je vous dirai ce que vous avez à faire pour assurer mon bonheur, je n'ose dire notre bonheur.

— Ah! vous mîtes le billet dans le bouquet, dit ici Mme Lorgerel.

— Oui, madame.

— Et puis.

— Et puis, le soir, Noémi n'avait pas de rose à sa ceinture; je voulus me tuer, mon oncle m'emmena malgré moi à Clermont, il y resta deux mois, se mêla aux jeunes officiers, finit pas me distraire, me démontra que Noémi ne m'avait jamais aimé.

— Mais, mon oncle, lui disais-je, elle était, elle paraissait si contente quand j'arrivais, elle me faisait de si doux reproches quand je venais tard.

— Les femmes aiment l'amour de tout le monde; mais il y a des personnes qu'elles n'aiment pas.

Enfin, je finis par oublier à peu près; puis j'épousai la fille du colonel, que j'ai perdue après huit ans de mariage, et me voilà tout seul; car mon oncle est mort depuis longtemps. Eh bien, croiriez-vous que je pense parfois à Noémi, et ce qu'il y a de plus curieux, c'est que je la vois toujours jeune fille de dix-sept ans, avec ses cheveux bruns, et, comme disait mon oncle, ses yeux de velours noir, tandis que ce doit être aujourd'hui quelque vieille bonne femme.

— Vous ne savez pas ce qu'elle est devenue?

— Non.

— Ah ça, mais vous ne vous appelez donc pas Descoudraies?

— Non, c'est le nom de la terre de mon oncle, moi, je m'appelle Edmond d'Altheim.

— C'est vrai.

— Comment, c'est vrai?

— Je vais vous dire, moi, ce qu'est devenue Noémi...

— Comment?

— Oui, elle vous aimait.

— Mais la rose jaune?

— Elle n'avait pas vu le billet, votre départ subit l'a fait pleurer; puis elle a épousé M. de Lorgerel.

— M. de Lorgerel!

— Oui, M. de Lorgerel, dont je suis veuve aujourd'hui.

— Quoi, vous... Quoi, c'est vous Noémi Amelot.

— Hélas, oui; comme vous êtes, ou comme vous n'êtes plus guère Edmond d'Altheim.

— Mon Dieu, qui aurait cru que nous aurions pu un jour ne pas nous reconnaître!

— Oui, n'est-ce pas? et ne nous réunir plus tard que pour jouer au trictrac.

— Mais le bouquet!

— Le bouquet, le voici. Je l'ai toujours gardé.

Et Mme de Lorgerel alla chercher dans une armoire une boîte d'ébène qu'elle ouvrit.

Elle en tira un bouquet fané. Elle tremblait.

— Déliez-le, déliez-le, dit M. Descoudraies.

Elle délia le bouquet, et trouva le billet qui était là depuis quarante-deux ans.

Tous deux restèrent silencieux; je voulus m'en aller, M. Descoudraies se leva.

Mme de Lorgerel lui prit la main et lui dit :

— Vous avez raison. Il ne faut pas que cet acces de jeunesse de nos cœurs se passe en face de deux vieilles figures comme les nôtres. Évitons ce ridicule à un sentiment noble qui nous donnera peut-être du bonheur pour le reste de notre vie. Ne revenez que dans quelques jours.

Depuis ce temps, le vieux Descoudraies et la vieille Lorgerel ne se quittent plus; il existe entre eux un sentiment auquel je n'ai jamais rien vu de semblable. Ils repassent ensemble tous les petits détails de cet amour qui ne s'était pas expliqué; ils ont mille choses à se raconter, ils s'aiment rétrospectivement; ils voudraient bien être mariés, mais ils n'osent pas.

ALPHONSE KARR.

HISTOIRE

DES

PROCÉDÉS DE LA PEINTURE A FRESQUE.

Monsieur Charles Wilson, directeur de l'école de dessin entretenue à Londres aux frais du gouvernement anglais, fut chargé, en 1842, par une commission extraordinaire des beaux-arts, composée d'un grand nombre de membres du parlement et de savants distingués, sous la présidence du prince Albert, de parcourir le continent pour recueillir des documents sur la peinture monumentale et des éléments de comparaison avec les travaux de cette nature récemment exécutés en Angleterre. Son rapport sur la peinture à fresque, où il passe en revue sommairement les ouvrages de tous les grands maîtres, en faisant apprécier la diversité de leurs procédés d'exécution, les défauts et le mérite de chaque système et les perfectionnements successifs de ce genre de décoration, est rédigé de manière à intéresser vivement tous les artistes, surtout en ce moment où nos églises, nos palais, nos musées, réclament des ornements, une parure qu'il n'appartient qu'à la fresque de rendre éclatante et durable.

Après quelques remarques préliminaires sur l'origine de la peinture à fresque (1) et sur les monuments de l'antiquité qui présentent les plus anciens vestiges d'une décoration analogue, M. Charles Wilson arrive à la description et à l'analyse des procédés techniques, et c'est cette curieuse partie de son rapport que nous allons reproduire, en nous conformant à la division qu'il en a faite en plusieurs chapitres spéciaux.

(1) En italien, *fresco*, c'est-à-dire peinture exécutée sur un mur *fraîchement* enduit d'un mortier *ad hoc*, avec des couleurs spéciales délayées dans l'eau.

DES MORTIERS OU ENDUITS ET DE LEUR APPLICATION.

Il est difficile de donner des renseignements précis sur la composition des matières employées par les peintres de fresque les plus anciens; car ceux de leurs ouvrages qui subsistent encore ne sont pas, heureusement, dégradés au point de rendre indifférentes les mutilations qu'il faudrait exercer pour résoudre une telle question d'une manière précise. Mais il est avéré que presque tous se servaient d'un enduit analogue à ceux d'aujourd'hui, composé de sable et de chaux. L'on sait aussi, à n'en pas douter, que tous n'étaient pas de la même opinion sur les proportions du mélange de ces deux matières, et le même désaccord partage encore à ce sujet les artistes modernes. Toutefois, il paraît certain, autant qu'on a pu le constater, que les fresques qui ont le mieux résisté à l'action du temps sont celles dont l'enduit contenait le plus de sable, et j'estime que la détérioration des fresques du Corrége, du dôme de Parme, doit être attribuée surtout à l'usage qu'il fit d'un enduit riche, c'est-à-dire où la chaux prédominait.

Un grand nombre de peintures murales ont été exécutées, non pas à fresque, mais en détrempe, sur des enduits de chaux mélangée de poussière de marbre, et l'on a peint aussi de la sorte sur les mortiers formés de sable et de chaux; car il arriva très-souvent que des peintures commencées à fresque furent achevées en détrempe; et ce procédé, auquel on n'eut d'abord recours sans doute que par nécessité, fut usité dans la suite, de propos délibéré, par plusieurs artistes, malgré les progrès et l'application générale de la fresque proprement dite.

M. Marini, habile peintre de fresque florentin, croit que les peintures d'Avanzi, dans la chapelle Saint-Georges de Padoue sont des fresques, et cet artiste florissait en 1370. La même opinion s'est accréditée,

à Florence, sur les peintures encore plus anciennes de Spinello Aretino à San-Miniato.

Les peintures murales de Fra Beato Angelico et de Gozzoli (1) ont bien certainement été commencées à fresque et terminées en détrempe. Les sutures qu'on observe dans le plâtre à de certains intervalles font reconnaître la partie du travail exécutée à la fresque ; mais ces raccords sont ensuite si distants l'un de l'autre, qu'il faudrait supposer que l'artiste, s'il n'eût pas changé de procédé, aurait peint en un seul jour plusieurs figures qui sont presque de grandeur naturelle, et cela est impossible.

Quant à la manière d'appliquer l'enduit ou de plâtrer des anciens Italiens, il est assez difficile de s'en rendre compte. Mais il est vraiment surprenant que les artistes aient pu se contenter d'un travail aussi négligé. Les Vénitiens surtout se sont montrés moins soigneux de leurs plâtres que tous les autres. Dans les ouvrages de Pordenone notamment, la surface offre mille aspérités et rudesses, et l'opération des raccords une négligence incroyable. Il en est de même des fresques de Titien.

Les Allemands recommandent très-expressément de faire concorder autant que possible les soudures de l'enduit avec les lignes du contour des figures. Mais il est peu de vieux maîtres qui se soient astreints à cette règle. André del Sarte, loin de s'y assujettir, a très-souvent opéré ses scissions à peu de distance des traits de son dessin, et c'était évidemment dans le but de profiter de la fraîcheur du plâtre pour accuser l'effet du fond ou des terrains contigus à ses figures. Gaudenzio Ferrari a suivi la même pratique. On trouve même dans les ouvrages de ces peintres et d'autres artistes des joints ou reprises qui coupent un membre en deux ou traversent des parties importantes de la composition, résultat d'un effet désagréable qu'on ne peut attribuer qu'à un défaut de goût et d'attention. Nonobstant ces exceptions, la règle de couper près du trait est appuyée par les praticiens de toutes les écoles.

Bien qu'on ne puisse reprocher autant d'insouciance aux artistes et aux plâtreurs florentins, il s'en faut pourtant que leurs anciens peintres aient veillé avec une attention suffisante à l'application des enduits. Quand le mur était uni, le plâtre présentait une surface unie ; mais si le mur était inégal, raboteux, le plâtre reproduisait aussi ses aspérités. Les ouvrages des derniers maîtres témoignent seuls d'un soin scrupuleux apporté à l'opération du plâtrage. Les fresques d'Allori à San-Lorenzo et dans le Palais-Vieux sont des modèles à cet égard. C'était l'habitude d'Allori d'incliner excessivement la coupure de ses joints, ce dont la critique moderne l'a blâmé avec beaucoup de raison, car il résulte de cette pratique que l'enduit appliqué le lendemain contre le biseau de la veille s'étend difficilement et sèche trop vite. Les Allemands font leurs coupures moins aiguës, et les florentins coupent à angle droit.

On a déjà fait la remarque que les fresques de Raphaël, dans les chambres du Vatican, sont malheureusement des spécimens d'un mauvais plâtrage ; mais celles de la Farnésine n'offrent pas le même défaut.

Le chevalier Agricola m'a montré fort obligeamment quelques fragments du plâtre d'un plafond peint par Giovanni da Udine, que leur état de complète dégradation n'avait pas permis de restaurer en place. On y distinguait trois couches de mortier différemment préparées. Celle contiguë à la latte était formée de chaux et de sable brut, et avait à peu près deux lignes et demie d'épaisseur, ainsi que celle du milieu composée de chaux et de pouzzolane, et la couche supérieure ou l'enduit proprement dit était un mélange de chaux et de marbre pulvérisé, mais pas très-finement. Combinaison évidemment imitée des revêtements des anciens. En effet, ceux des bains de Titus sont composés d'abord d'une couche de chaux mêlée de gros sable, de cinq à six lignes d'épaisseur, puis d'une autre, d'une épaisseur double, formée par un mélange de chaux et de pouzzolane, corroboré par une certaine quantité de sable et de brique pilée ; et la troisième couche enfin est composée de chaux et de poudre de marbre. Ces deux dernières couches sont les éléments constitutifs du dallage si communement employé en Italie sous le nom de pavé vénitien, avec cette seule différence que les fragments de brique du *substratum*, ou couche de dessous, et les fragments de marbre du *superstratum* sont beaucoup plus gros.

Toutefois, d'après le volume de ceux qui se remarquent sur les échantillons des anciens plâtres des bains de Titus et de ceux de Pompéia, il est bien clair qu'il n'aurait pas été possible d'unir la surface du mur avec la truelle, et qu'il a fallu la laisser sécher pour la polir ; d'où il résulte que le jaune, le rouge et les autres couleurs dont sont recouverts les murs ainsi préparés y ont été appliquées subséquemment et n'avaient aucune analogie avec la peinture à fresque dont on trouve pourtant des exemples dans des monuments fort anciens, tels que *les Noces aldobrandines*.

Sans entrer dans plus de développements à cet égard, on peut établir en règle générale que la dégradation totale ou le grave endommagement des fresques ont presque toujours été relatifs aux défauts du plâtrage et à l'inégalité de sa surface, tandis que des enduits planes et lisses sont la meilleure garantie de leur bonne condition. Les fresques les plus parfaites sous ce rapport et aussi les mieux conservées sont celles des Carrache et de leurs élèves, justement citées comme des exemples frappants de la longue durée de cette sorte de peinture.

(1) Au couvent de San-Marco.

MUSIQUE.

LES ITALIENS, L'OPÉRA, L'OPÉRA-COMIQUE, LES CONCERTS.

Voici tantôt deux mois que le Théâtre-Italien a rouvert ses portes, et nous n'avons pas dit un mot encore de ses nouveaux chanteurs et de ses partitions nouvelles, de tout ce qui fera, cette année comme les autres, la fortune et la gloire de ce charmant spectacle. Le retard est notable sans doute, mais du nombre de ceux qui se réparent aisément, d'autant mieux qu'à Paris, la saison musicale ne commence guère avant le milieu de janvier. Les Italiens, en arrivant de Londres, donnent bien l'éveil dès octobre, mais puisqu'une hirondelle ne fait pas le printemps, on peut dire peut-être que quelques chanteurs ne font pas l'hiver; et nous savons plus d'une belle loge dont le locataire en titre n'a pas pris encore possession. Déjà le public provisoire des premières représentations se retire et cède la place à qui de droit. Les abonnés flottants livrent leurs loges et leurs stalles aux vrais maîtres du logis, et, dans quelques jours, la salle aura repris son air d'élégance et de fête et sera redevenue cet aimable boudoir que vous savez, ce gracieux salon où d'une loge à l'autre, on se salue, on se visite, où la causerie reprend sitôt que la musique cesse. Alors seulement la saison musicale s'ouvrira pour tout de bon, alors seulement s'éveilleront les enthousiasmes, les rancunes, les querelles à propos de celui-ci ou de celle-là, et toutes ces petites passions si vivaces chez le dilettantisme parisien. Car chacune de ces loges est tout un salon plus ou moins prévenu pour ou contre tel chanteur qu'il exalte ou qu'il déprécie aux dépens ou au profit de tel autre, un salon qui vient à heure dite livrer bataille, trois fois la semaine, dans la personne de ses représentants féminins. Dieu merci, les sujets d'émotion ne manqueront pas cette année; il y aura à se décider entre Salvi et Mario, entre Lablache et Fornasari. Nous ne parlons pas de Ronconi, car dès à présent Ronconi est hors ligne; il suffirait pour s'en convaincre de l'entendre dans le troisième acte de *Maria di Rohan*. La manière de Ronconi, large et simple, appartient à la nouvelle école italienne dont il est aujourd'hui, avec Moriani, le plus brillant coryphée. C'est une expression pleine de puissance et d'entraînement, mais modérée dans sa fougue et ne dégénérant jamais en *rabbia*, comme disent les Italiens, et avec cela une voix de baryton ample et moelleuse, se prêtant aux plus sympathiques inflexions du ténor, un style d'une admirable pureté. Jusqu'ici Ronconi n'avait paru au théâtre que dans des rôles sérieux; l'Ashton de la *Lucia*, le comte de Rohan de la *Maria*, et l'Ernesto du *Fantasma* ont assuré parmi nous sa réputation de ce côté; il nous resterait à connaître une autre face de son talent : nous voulons parler du bouffe, où il excelle, si nous en croyons la verve prodigieuse dont il a fait preuve ces jours derniers dans *Figaro*, et qu'il met à rendre certains chefs-d'œuvre du genre, entre autres l'air de *la Calunnia*, dans le *Barbier*. Il y a certainement toute une découverte dans sa manière de débiter cette musique dont il s'attache à rendre chaque intention, chaque nuance, dont il exprime pour ainsi dire tout l'esprit, et Dieu sait si Rossini en a mis là. Une critique sévère pourrait sans doute reprocher à cette exécution d'être trop détaillée, mais un peu de subtilité, qui serait un défaut au théâtre, ne messied pas dans la musique de chambre où, comme on sait, rien ne se perd, où le rapprochement vous permet de saisir le moindre trait, la moindre note; d'ailleurs, le seul fait d'avoir trouvé de semblables ressorts dans un air d'ordinaire abandonné aux doublures et qui n'a jamais produit aucun effet au théâtre, indique chez un chanteur une intelligence rare, et si l'intelligence est nécessaire à tout virtuose, c'est principalement au chanteur bouffe qu'elle devient indispensable. Voyez Lablache qui doit à son esprit d'abord d'être le plus grand comédien de ce temps-ci, le *buffo* par excellence. Sous ce rapport, on peut être parfaitement rassuré sur le compte de Ronconi, ou nous nous trompons fort, ou le répertoire de Pellegrini lui fournira d'aussi nombreux succès que le drame lyrique. Outre l'air de *la Calunnia* et la fameuse romance de *Maria Rudens*, il y a un morceau qui fait fureur cet hiver, chaque fois qu'il l'exécute : c'est un duo bouffe composé pour lui et sa femme par M. Alary, et dont le salon de Mme la comtesse Merlin a eu les prémices. Ce morceau, écrit de verve et d'entrain, et qui n'a qu'un tort, celui de rappeler dans sa strette le motif d'une ravissante valse de Strauss; ce morceau, tout en produisant sous le jour le plus favorable les brillantes qualités du grand chanteur, fait voir aussi de quoi serait capable le jeune maestro qui en est l'auteur. L'histoire de M. Alary ressemble à celle de tous ces jeunes gens qui nous arrivent chaque jour de Florence ou de Naples, une chanson sur les lèvres et la bourse un peu vide. L'Italie a de tout temps eu le privilége de fournir des virtuoses à l'univers; tout musicien est Italien de droit, comme tout pâtissier doit être Suisse. Donc notre maestro en herbe, à peine débarqué à Paris, n'eut rien de plus pressé que d'aller frapper à la porte de Rubini, qui le prit sous sa protection, ainsi qu'il faisait, l'illustre artiste et l'excellent cœur, pour tous les compatriotes, princes réfugiés ou virtuoses qui s'adressaient à lui. Le patronage du grand chanteur aida puissamment l'humble maestro. Chaque fois qu'il allait chanter dans le monde, Rubini, qui choisissait son accompagnateur, désignait Alary; bientôt Tamburini, Lablache, la Grisi, firent de même. Je vous laisse à penser s'il devait être recherché partout, le jeune homme qui s'insinuait de la sorte sur les traces de la diva et de ses acolytes fortunés, leur

cahier de musique sous le bras. A force d'accompagner, le goût lui prit de composer un peu pour son propre compte ; il écrivit des barcarolles et des cavatines, des sérénades et des *lacs de Côme*. A leur tour, les chanteurs italiens prêtèrent de la meilleure grâce leurs voix illustres au succès de ses inspirations, et lui, après leur avoir si souvent accompagné la musique des autres, cette fois il leur accompagna la sienne. Ses mélodies réussirent, grâce à leur désinvolture élégante, à leur facile et suave *morbidezza* un peu renouvelée de Bellini, grâce surtout à l'influence d'une femme du monde incessamment dévouée à la cause du talent, et qui, soit qu'elle chantât ses mélodies ou les prônât de la double autorité de sa voix d'un si grand charme et de sa parole de tant d'esprit, leur concilia la faveur des salons. De telle sorte que des barcarolles et des cavatines, le jeune maestro en vint à des morceaux plus larges et finit, cet été, par écrire bel et bien, à Florence, un excellent opéra-seria auquel il ne manquait pas une cabalette. Or, chacun le sait, passer par Florence, Rome ou Naples est le chemin le plus sûr qu'on puisse prendre lorsqu'on veut arriver tout droit au Théâtre-Italien de Paris.

La reprise d'*Anna Bolena* n'a pas eu tout le succès qu'on en attendait, et, nous le disons franchement, c'est à l'exécution qu'il faut s'en prendre. Fornasari, dans le rôle de Henri VIII, l'un des plus beaux du répertoire de Lablache, se montre aussi pauvre chanteur qu'insuffisant comédien. La voix sourde et paresseuse de Fornasari, qui se prête assez volontiers à l'expression d'un chant large et posé, ne saurait convenir aux éclats impétueux, aux strettes foudroyantes dont abonde ce rôle. Ainsi, dans l'admirable phrase du trio du troisième acte :

Salirà d'Inghilterra sul solio
Altra donna piu degna d'affetto !
Infamato, avvilito, reietto,
Il tuo nome da tutti sarà ;

dans cette péroraison magnifique, où la voix tonnante de Lablache ébranlait toute la salle, le jeune chanteur demeure sans effet, non qu'on puisse lui reprocher de manquer de mouvement, à Dieu ne plaise ; un géant qui se disposerait à pourfendre son ennemi ne gesticulerait pas davantage ; mais le timbre sonore, le métal lui fait défaut, et, dans une phrase où Lablache a laissé de si imposants souvenirs, un pareil défaut devait nécessairement amener un échec. Et puis, quelle différence dans la manière de rendre l'ensemble du personnage que Lablache composait avec tant de soin et que Fornasari joue en s'abandonnant au hasard de la scène, c'est-à-dire à tâtons ! Quelle différence entre la désinvolture incertaine de l'un et le sublime aplomb de l'autre, si scrupuleusement exact à rendre les moindres traits de ce caractère dont il avait étudié la physionomie dans les archives de la tour de Londres ! Salvi, l'aimable et gracieux ténor de *Maria di Rohan*, se sentait, lui aussi, tout mal à son aise dans ce rôle de Percy, dont les effets, marqués par Rubini, exigent plus de pathétique et d'ampleur qu'il n'en a dans la voix. C'est à peine si cette voix douce et charmante, qui réussit tant cet hiver aux Italiens et dans les salons, a trouvé le moyen d'émouvoir le public dans la délicieuse cantilène du trio :

Fin dell età più tenera
Tu fossi a me, lo sai.

Je le répète, cette reprise n'a pas été heureuse ; la Grisi elle-même, toute belle et passionnée qu'elle est, dans le personnage d'Anna Bolena, y lutte trop ouvertement avec les souvenirs de la Pasta, à qui elle emprunte ce geste magnifique, cette tenue souveraine, cet air vraiment royal de porter le diadème, mais dont jamais personne ne fera oublier l'art incomparable dans la composition de ce rôle, le dernier peut-être qu'elle ait créé. Du reste, l'opinion que nous émettons là était celle de M. Donizetti lui-même, qui penchait pour qu'on différât cette reprise jusqu'au retour de Lablache, et, pendant les répétitions, n'épargnait pas les remontrances à Fornasari, à ce point que, si nous sommes bien informé, le jeune chanteur aurait fini par prendre la mouche, et qu'une altercation assez vive s'en serait suivie entre lui et le maestro très-médiocrement satisfait de son nouvel interprète.

Le directeur de l'Opéra court la poste à la recherche d'un M. Freschini, ténor mirifique, la perle des chanteurs italiens d'aujourd'hui, s'il faut en croire la renommée théâtrale. On connaît tel intendant du *Postillon de Lonjumeau* qui voyage pour recruter des ténors à S. M. Louis XV, et s'arrête à chaque relai, écoutant s'il ne surprendra point quelque part un Jéliotte en herbe. M. Léon Pillet fait de même ; malheureusement les virtuoses qu'on découvre de la sorte, les oiseaux qu'on attrape ainsi au vol, sont d'ordinaire d'assez tristes chanteurs ; voyez M. Poultier, par exemple, l'illustre tonnelier de Rouen, quels profits en a-t-on retirés après tant de dépenses et d'ennuis ? Ce n'est pas tout de découvrir une voix au fond d'une tonne, il faut encore la mettre en bouteille, c'est-à-dire lui apprendre à se polir, à se régler, à connaître l'intonation, la mesure et le goût, rude besogne lorsqu'il s'agit d'un garçon de vingt ans, élevé jusque-là dans la plus parfaite ignorance de la musique, et auquel il s'agit d'apprendre en même temps à poser sa voix et à porter des gants. Non que nous voulions prétendre que l'éducation du nouveau ténor italien doive réclamer autant de soins qu'en a coûté celle de M. Poultier : évidemment il y aura moins à faire, puisque déjà M. Freschini est au théâtre ; mais quelle prononciation iroquoise ne va-t-il pas nous apporter en débarquant ? Combien de semestres ne s'écouleront-ils pas avant que cet accent milanais ou napolitain ait échangé son patois grotesque pour une élocution, sinon pure, du moins admissible sur un théâtre où fut Nourrit, où règne

encore Duprez, et qui, après tout, est l'Opéra français? Et cependant le temps presse, le moindre délai peut tout ruiner. Nous voulons un ténor, il nous faut un ténor, et cela sans perdre un jour, une heure, une minute. « Mon royaume pour un cheval, » hurlait dans la bataille le roi Richard désarçonné. « Mon théâtre pour un ténor, » s'écrie en brûlant le pavé le directeur de l'Opéra; car un ténor pour lui c'est l'avenir, le succès, la fortune; c'est le règne de Mme Stoltz prolongé de six ans; c'est la partition de Meyerbeer!

A propos du *Prophète*, s'il ne se montre guère, il faut convenir qu'on en parle terriblement. Tous les ans, à pareil mois, M. Meyerbeer arrive à Paris, et les négociations s'entament avec l'Académie royale de musique, pour la mise en scène immédiate du chef-d'œuvre. Puis, tandis qu'on est en train de discuter le ténor et la prima donna, survient tout à coup la solennité du 1er janvier, époque à laquelle l'illustre maître de chapelle du roi de Prusse ne saurait manquer d'aller complimenter son souverain, et les affaires demeurent en suspens. L'engagement de M. Meyerbeer avec Sa Majesté Prussienne porte qu'il passera les quatre mois d'hiver à Berlin, pour les devoirs de sa charge; l'été, l'auteur de *Robert le Diable* prend les eaux; en bonne conscience, un Allemand plus ou moins conseiller aulique peut-il se dispenser de voyager en juillet, août et septembre, d'Ems à Carlsbad, de Carlsbad à Marcinbad, de Marcinbad à Wiesbaden, Baden ou Schlangenbad? De sorte qu'il ne reste à M. Meyerbeer, pour traiter des affaires du *Prophète*, que le court espace qui s'écoule entre novembre et janvier. Comme on voit, ce manége-là peut durer soixante ans encore, au bout desquels il est probable que l'illustre maître, ne trouvant plus la musique d'assez fraîche date, se décidera à la refaire; d'où il résultera naturellement une série nouvelle de négociations, de discussions et de complications dont personne, pas même le prophète de la partition, n'est en état de prédire le terme. Cette année, cependant, deux raisons amenaient M. Meyerbeer à Paris : il s'agissait pour lui de parler du *Prophète* avec le directeur de l'Opéra, et de causer du *Crociato* avec le directeur du Théâtre-Italien. On connaît les obstacles qui s'opposent, en ce moment du moins, à la mise en scène du *Prophète;* quant au *Crociato*, dont on avait agité, l'an passé, la représentation, lorsque Mme Viardot faisait partie de la troupe, force a été de renoncer à le reprendre, faute d'un contralto. Du reste, nous ne pensons pas qu'il en ait coûté beaucoup à M. Meyerbeer de ne point triompher cet hiver sur la scène italienne. L'auteur du *Crociato* sent lui-même qu'après un si long silence, ce n'est point par la reprise d'un ancien opéra, quelques titres que cet ancien opéra, remanié d'ailleurs soigneusement, puisse avoir à l'admiration du public, qu'un maître tel que lui doit reprendre possession du théâtre, mais par un chef-d'œuvre nouveau, par une de ces partitions comme un grand maître parvenu à la maturité de l'âge et du génie en doit produire, lorsqu'à toutes ces circonstances favorables les conditions de temps viennent se joindre. En attendant les triomphes de plus en plus reculés du *Prophète* et de *l'Africaine*, l'Académie royale de musique prépare un opéra en deux actes de M. Halévy, *la Fortune vient en dormant*. On parle d'avance avec éloges de cette partition nouvelle de l'auteur de *l'Éclair*, et dont M. de Saint-Georges a écrit le poëme. Le public est même averti que Mme Stoltz doit y paraître dans un de ces sveltes travestissements dont l'illustre tragédienne de l'Opéra s'accommode si volontiers.

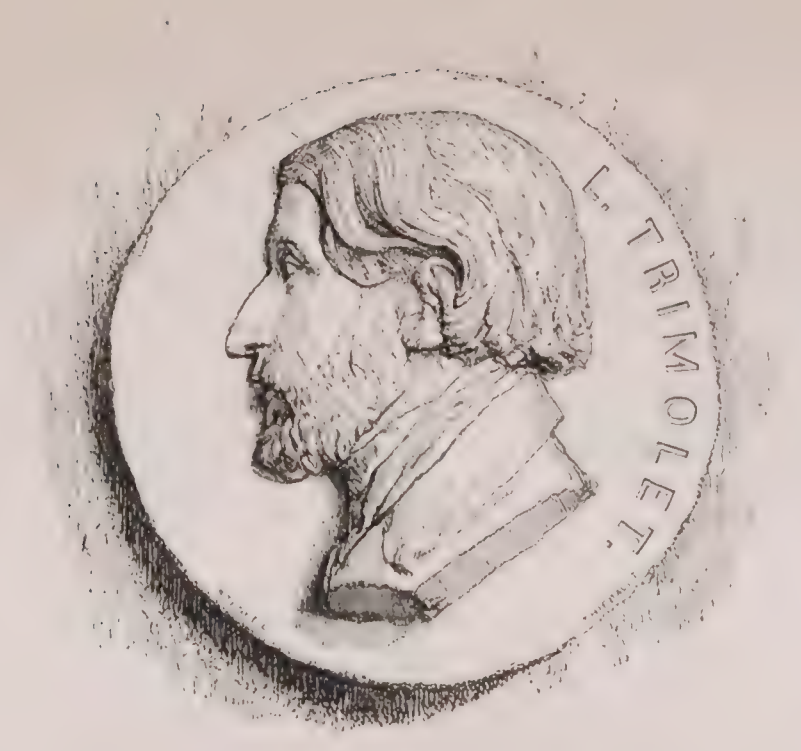
Après la partition de M. Halévy, on s'occupera d'un nouveau chef-d'œuvre de M. Donizetti, dont pas une note n'est écrite encore, mais que le brillant et fécond maestro composera vraisemblablement dans la chaise de poste qui nous le ramènera de Vienne avant six mois. Cet ouvrage a pour titre aujourd'hui *Jeanne la folle*, et n'est autre qu'un certain *duc d'Albe* jadis proposé par M. Scribe à Meyerbeer, qui le repoussa doucement de la main, donnant à entendre à son auteur qu'il aimait autant qu'un autre que lui se chargeât de le mettre en musique. Tel est, avec deux ou trois ballets, l'avenir du répertoire de l'Opéra, horizon au delà duquel l'œil le plus clairvoyant ne saurait plonger à cette heure. On avait bien parlé d'un opéra en cinq actes de M. Berlioz, *la Nonne sanglante;* mais qui croit aux opéras de M. Berlioz? On avait même inventé à ce sujet un décor nouveau dont l'originalité conjurait au besoin l'effet ordinaire de la musique de l'infortuné symphoniste. Il s'agissait d'un palais enchanté, qui, après s'être écroulé dans une scène fantastique, se serait reconstruit de lui-même pièce à pièce. Mais il paraît que les choses en sont restées là, et nous comprenons à merveille le peu d'empressement de l'administration en pareille affaire. Ce n'est point dans un moment tel que celui-ci, lorsqu'il suffirait d'une maladresse pour compromettre les destinées de l'Académie royale, que le directeur pourrait songer sérieusement à s'associer à la fortune d'un homme qui, lors même qu'on lui accorderait le talent et le génie, n'en aurait pas moins l'inconvénient capital de n'avoir jamais pu réussir. Au temps de M. Duponchel, on pouvait bien encore hasarder, au bruit des sifflets, une ou deux représentations de *Benvenutto Cellini*, le théâtre prospérait alors, et le succès du lendemain faisait oublier la chute de la veille. Malheureusement nous n'en sommes plus au règne glorieux de Nourrit, de Taglioni et de Mlle Falcon; des temps difficiles succèdent à l'âge d'or, et telle fredaine qu'on pouvait impunément se passer à cette époque deviendrait désastreuse aujourd'hui.

L'Opéra-Comique vit depuis tantôt quatre mois

sur l'immense succès du *Déserteur*. Avant peu, le *Cagliostro* de MM. Scribe et Adam fera son apparition à ce théâtre. S'il faut en croire certains bruits, un vif intérêt doit accueillir cet ouvrage, où se retrouveraient, d'une part, tout l'esprit ingénieux, toute la souplesse dramatique, tous les artifices dont abondent les plus jolis chefs-d'œuvre du répertoire; de l'autre, toute la verve musicale du *Postillon de Lonjumeau*. Sitôt après *Cagliostro*, on nous promet *les Sirènes*, vous savez, ce joli opéra en trois actes, plein d'élégance et de distinction, cette musique aimable et charmante toute pailletée de motifs étincelants, ce chef-d'œuvre, en un mot, qui s'est appelé *l'Ambassadrice, le Domino noir, les Diamants de la couronne, la Part du Diable*, et duquel M. Auber gardera jusqu'à la fin le secret pour lui seul.

Voilà pour les théâtres. Quant aux concerts, grâce à Dieu, nous n'y sommes point encore. Un fait qu'on peut prévoir toutefois dès à présent, c'est que cette année il y aura disette de pianistes. Nous n'entendons parler encore ni de Doehler, ni de Dreyschock, ni de Thalberg. Que deviennent-ils donc tous? dans quel coin de la terre philosophent-ils à cette heure? En serions-nous par hasard réduits à M. Herz pour nos divertissements de l'hiver? M. Listz a paru dernièrement, mais pour disparaître aussitôt comme l'éclair, et d'ailleurs, plus préoccupé de politique et d'idées gouvernementales que de musique. Jeune encore, M. Listz a déjà parcouru plusieurs phases capitales, et sa nature impatiente, son génie volcanique, dévorent en quelques mois ce qui suffirait à l'aliment d'une vie entière. Nous l'avions connu d'abord musicien, puis philosophe, aujourd'hui le voici homme d'État. Déjà la dernière fois qu'il vint à Paris, ceux qui l'approchèrent comprirent bien que le piano ne suffisait plus aux besoins de cette organisation toute-puissante. A cet esprit éminemment philosophique, à ce penseur tout préoccupé du sort de la race humaine, il fallait un plus libre espace, un champ plus vaste pour s'exercer, et le monde des idées lui devenant trop étroit, ce monde de l'imagination et de la fantaisie dont la porte d'ivoire s'ouvrait si vite et si bien sous ses doigts, il demande à la politique, aux *affaires*, des émotions nouvelles. Étrange succession d'idées! c'était bien la peine d'être un virtuose merveilleux, de traduire Beethoven comme personne au monde; c'était bien la peine d'afficher à tout propos le philosophisme le plus transcendant, de n'avoir jamais à la bouche que les noms d'Aristote, de Bacon et de Spinosa, pour en venir à prendre au sérieux le prince de Hohenzollern-Rechengen et son conseil aulique; puissance microscopique dont on trouvera la véritable histoire dans cette ravissante imagination de M. Karr, publiée autrefois sous le titre des *Révolutions de Pirmacentz*. Tout ceci n'a qu'un côté fâcheux, c'est de priver le monde parisien d'un talent auquel l'admiration ne fit jamais défaut, et de réduire ce prince des exécutants aux ridicules proportions d'un personnage d'Hoffmann. Mais comment empêcher de pareilles manies? La société elle même n'abonde-t-elle pas en caprices de ce genre, et ne voyons-nous point les doigts les plus blancs et les plus délicats préférer la poussière des manuscrits de la bibliothèque royale aux touches nettes et luisantes du piano familier. On aura beau faire, la musique sera toujours le seul art véritablement à sa place dans un salon, et quelques efforts qu'on tente pour le détrôner, une belle voix de ténor ou de soprano, à quelque ordre d'ailleurs qu'elle appartienne, qu'elle s'appelle Rubini ou le prince Belgiojoso, Mme la comtesse de Sparre ou Giulia Grisi, aura toujours raison des philosophes et des magnétiseurs. Combien de fois le cas ne s'est-il pas présenté depuis les mémorables scènes poétiques de 1829, où l'ode, le sonnet et la ballade, sous les traits d'un romantique plus ou moins barbu, occupaient toutes les cheminées des salons de Paris, jusqu'au mesmérisme si fort en faveur l'hiver dernier? Vit-on jamais rien de pareil? D'ordinaire c'était une pauvre petite créature souffreteuse et maladive se débattant sous le fluide d'un charlatan à manches retroussées. Quel agréable passe-temps pour des gens qui sortent du spectacle! A tout prendre, je crois que j'aimerais mieux encore la poésie des romantiques. Sommeil pour sommeil, mieux vaut une ballade que cette atmosphère de plomb dont l'électricité vous suffoquait! Grâce à Dieu, la musique semble aujourd'hui vouloir reprendre ses anciens droits, et la manière dont la saison s'annonce donne à espérer qu'il ne sera question cet hiver dans le monde ni de Mlle Pigeaire ni de M. Ravaisson, mais de Ronconi, de Mario et de Salvi. En attendant que le Conservatoire ouvre ses portes et que la société instituée par M. le prince de la Moskowa reprenne à l'hôtel de ville, dans la salle Saint-Jean, le cours de ses magnifiques séances, la musique de salon s'éveille et l'on regagne le temps perdu. Les Anglais ont donné le signal. Nous citerons, dans le nombre, une soirée chez l'un des secrétaires de l'ambassade britannique, et dont lady Cowley faisait les honneurs. M. de Candia y chantait en ami de la maison, et jamais l'élégant virtuose n'avait été mieux en voix. Ensuite sont venues les soirées de Mme la comtesse Merlin, où Ronconi et sa femme ont chanté pour la première fois le joli duo bouffe d'Alary dont nous parlions tout à l'heure. Le gracieux salon qui servit de point de départ à tout ce que les Italiens comptent aujourd'hui d'illustrations, n'a rien perdu, lui, au moins de ses habitudes musicales, et les succès littéraires, si flatteurs qu'ils puissent être, ne feront jamais oublier au spirituel historien de la Malibran cet art charmant qui fonda sa première gloire.

M. DE F.



Voici encore une perte à enregistrer pour les beaux-arts, une perte dont peu de gens apprécieront l'étendue, car, sauf quelques amis éprouvés, qui dans le monde s'inquiétait de Trimolet, jeune homme obscur, laborieux dans l'ombre, progressant à huis clos, talent en préparation? On a vu de lui des eaux-fortes et des vignettes en diverses publications dans *les Français*, dans *les Anglais peints par eux-mêmes*, dans *le Prisme*, dans *la Pléiade*, dans les *Chants populaires de la France*, et les artistes l'ont jugé sur ces travaux secondaires. Trimolet était supérieur à ses œuvres; et bien qu'il ait peu produit, bien que sa mémoire soit destinée à s'éteindre, nous ne craignons pas d'avancer que c'était un artiste véritable. Son existence tout entière, cette existence de luttes et de dévouement, justifie pleinement nos assertions.

Trimolet apprend le dessin chez un graveur, M. Alexandre Gibois; il y puise le goût et les notions élémentaires de l'art; mais son père meurt, et son oncle, homme positif, arrache l'enfant aux études intellectuelles pour le mettre en apprentissage chez un bonnetier, puis chez un parfumeur. Trimolet persiste à être peintre; il cherche un métier propre à lui fournir des ressources pécuniaires sans trop l'éloigner de son but; il entre chez M. Tilliard, graveur, qui l'emploie à peindre des verres de lanterne magique. De là il passe dans l'atelier du sculpteur David, y dessine l'académie, s'amasse un faible pécule en enjolivant des éventails, et lorsqu'à force de labeurs et de privations, au détriment de sa santé, il a recueilli une somme de mille francs, il achète une palette et une toile, s'enferme et compose un premier tableau. Le sujet qu'il avait choisi se ressentait de sa triste position; c'était une *Distribution à la porte d'un bureau de charité*. Malheureux lui-même, il avait consacré ses pinceaux au malheur. Son tableau fut exposé en 1841, et certes ceux qui en admirèrent l'énergique coloris, les groupes expressifs et habilement éclairés, étaient loin de penser que l'artiste avait appris la peinture chez un sculpteur, et n'avait encore exécuté que des verres de lanterne magique et des éventails.

La *Distribution de charité* obtint une médaille d'or au Louvre, une médaille de bronze à l'exposition de Rouen. Une seconde toile de moindre dimension, la *Prière du matin*, fut achetée par la *Société des Amis des Arts*, et Trimolet ébaucha une *Sainte Geneviève nourrissant les Parisiens*. Il avait divisé sa vie en deux parties : l'une donnée aux besoins du jour, l'autre en vue de la gloire et de l'avenir. Miné par la phthisie, affaibli par le dénûment, il *illustrait* les plus réjouissantes chansons du recueil publié par Delloye, et sitôt que sa situation financière s'était améliorée, il reprenait ses pinceaux, et se mettait à peindre avec ardeur. Hélas! la constitution la plus robuste aurait succombé dans ce combat, et celle de Trimolet, naturellement chétive, aurait eu besoin, pour se consolider, d'une aisance et d'un bonheur qu'il n'avait jamais connus. La phthisie lui avait enlevé sa femme, il y a quelques années; lui-même y a succombé le 25 décembre 1845, à l'âge de trente et un ans. Il laisse un fils dont le sort a éveillé la sollicitude des amis et des confrères du défunt. En ce moment, une vente d'œuvres d'art s'organise au bénéfice de l'orphelin : les uns ont donné des tableaux, les autres des statues; tous ont montré un généreux empressement, car il règne parmi nos jeunes artistes une noble fraternité, et, réunis par une communauté de sentiments et souvent aussi de position, sans égoïsme et sans jalousie, ils ont toujours des applaudissements pour le succès, des larmes pour les morts prématurées, des offrandes pour le malheur.

E. L.

LA LOI DU TRAVAIL.

Toujours, toujours rêver; vouloir, vouloir sans cesse,
Traîner par l'univers nos pas irrésolus,
C'est la vie. — Il faudrait à l'humaine faiblesse
Ou des désirs de moins, ou des forces de plus.

Le but que nous cherchons trompe notre espérance;
Plus il est près du cœur, plus il est loin des yeux;
Tels que des prisonniers, nous vivons de souffrance :
Le présent, c'est le bien; l'avenir, c'est le mieux.

Sans goûter les bienfaits que le ciel nous envoie,
Nous demandons encor ceux qu'il peut nous donner;
Il semble qu'au bonheur, aux mouvements de joie
Notre cœur défiant n'ose s'abandonner.

Ah! sachons accomplir et surtout reconnaître
La loi, la grande loi qui règle nos destins;
Ce n'est pas pour rêver que Dieu nous a fait naître,
Ni pour entretenir des désirs incertains.

Si la fleur, si le fruit vient à l'arbre, si l'herbe
Croît aux champs, si le blé couronne nos guérets,
L'homme ne doit-il pas recueillir cette gerbe,
Et dans le champ de Dieu moissonner ses bienfaits?

A d'éternels labeurs astreintes sans relâche,
Sur l'avenir obscur fixant toujours leurs yeux,
Les générations vont poursuivant la tâche
Que leur léguèrent les aïeux.

Le travail, la douleur sont le double héritage
Que tout homme en naissant trouve sur son chemin :
Et si nous refusions d'accepter ce partage,
Nous aurions méconnu notre devoir humain.

Comme on vit autrefois tout un peuple d'esclaves
Bâtir aux Pharaons des tombeaux de géants;
Et ployant sous le joug, les bras chargés d'entraves,
Laisser, faibles fourmis, d'éternels monuments;

Ainsi nous remplissons notre tâche inconnue :
D'autres l'ont commencée, et nous la poursuivons...
Ouvriers du Seigneur, dès que l'heure est venue
Dans la mort nous nous reposons.

Mais l'homme est encor là quand son fils le remplace,
Quand au bras défaillant succède un bras plus fort;
Et Dieu donne aux vivants, comme une sainte trace,
Les enseignements de la mort.

ALFRED DES ESSARTS.

LE CŒUR ET L'ESPRIT.

SONNET.

A la ville, à la cour, régnez nonchalamment,
Marquise, et négligez le faste des caillettes;
Votre orgueil vous suffit : splendide vêtement,
Il flotte secouant et semant les paillettes.

J'avoûrai qu'il n'est pas doublé de cet aimant
Qui mène aux jupons courts de certaines fillettes,
Mais quant à votre esprit, c'est un fin diamant
Dont la nature même a taillé les facettes.

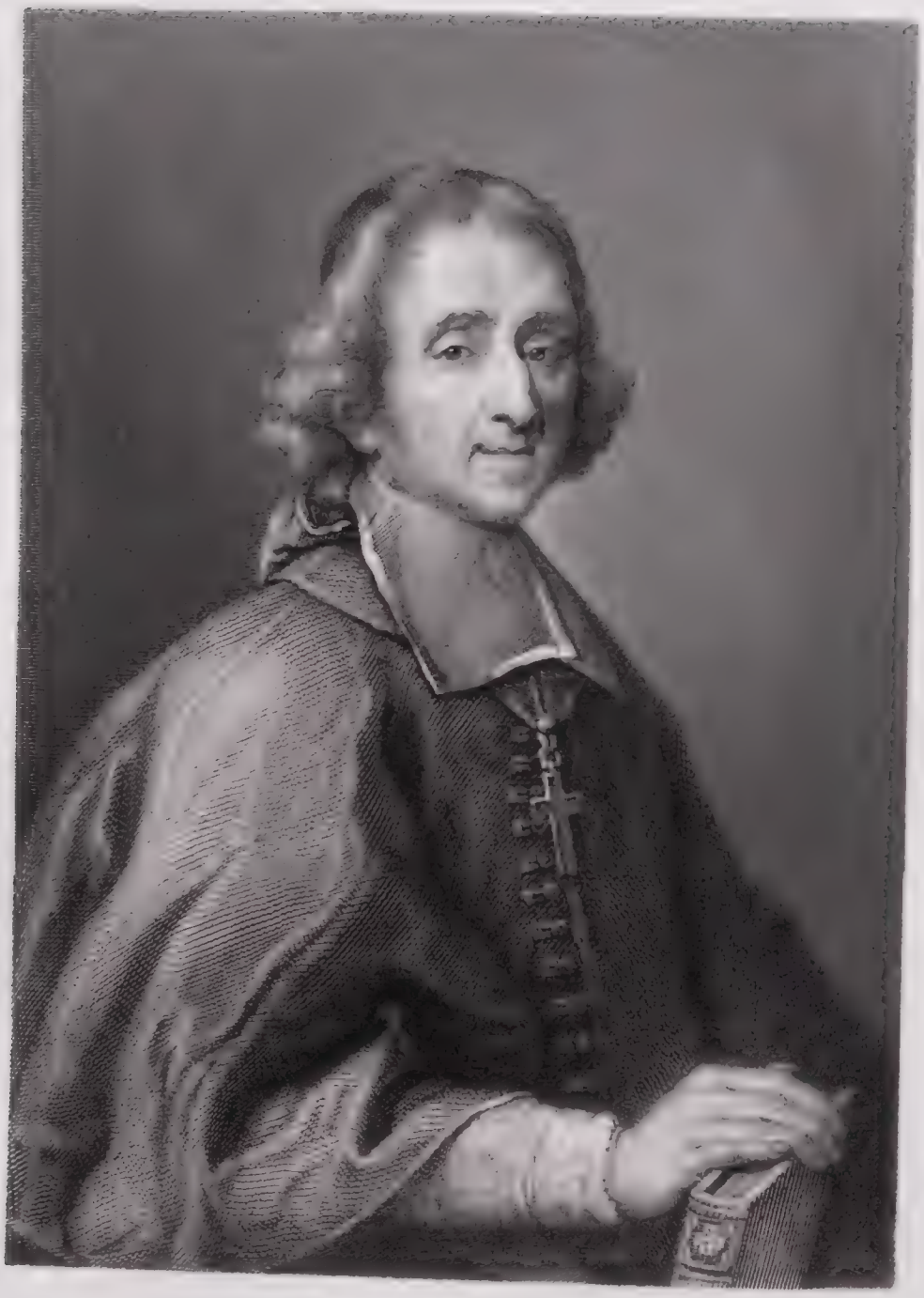
J'aurais brigué jadis, orfévre ambitieux,
La faveur de monter ce joyau précieux,
Escarboucle ravie aux écrins de Golconde;

Aujourd'hui, je préfère, à ne vous rien celer,
L'humble perle qui tremble aux cils d'Emma la blonde,
Quand son amant séduit vous écoute parler.

Le marquis DE BELLOY.

Physionomie Parisienne.

Le matin.



LE

MONUMENT DE MOLIÈRE.

ENFIN le voici donc officiellement inauguré, ce monument si longtemps attendu! Il découpe sa blanche silhouette sur les murailles grises qui lui servent comme de repoussoir; il a reçu le sacre ordinaire de harangues et de circumambulation, et l'on a scellé sous la pierre le dépôt obligé d'une médaille et d'un procès-verbal. Les Saint-Foix futurs, dans leurs *Essais sur Paris*, ne s'écrieront plus : « Où est la statue de Molière? » Elle s'élève au milieu de la ville, dans un lieu fréquenté, exposée à l'admiration des passants, et aux visites journalières des étrangers.

Le projet d'un monument à Molière est de date ancienne. Déjà, le 15 brumaire an VIII (4 novembre 1799), M. Alexandre Lenoir, architecte, conservateur du musée des monuments français, assisté de Caillhava, et de Laporte, fils d'un souffleur de la Comédie-Française, apposa, sur une maison des piliers des halles, cette inscription : *Jean-Baptiste Pocquelin de Molière est né en cette maison en* 1620. C'était une erreur, attendu qu'il résulte des registres de la paroisse Saint-Eustache, et des archives des hospices, que Molière est né le samedi, 15 janvier 1622, au coin de la rue des Vieilles-Étuves et de la rue Saint-Honoré, près de la Croix du Trahoir; toutefois l'intention de M. Lenoir n'en était pas moins digne d'éloges. En 1818, le *Constitutionnel* avait proposé une souscription au bénéfice de Molière; il avait renouvelé son appel en 1856, sur l'invitation du directeur de la Comédie-Française; mais ces tentatives avaient avorté. En 1829, une réunion d'artistes et de littérateurs songea à installer l'image de Molière sur la place de l'Odéon; le sculpteur Gatteaux offrit gratuitement sa coopération, le comte de la Bourdonnaye, ministre de l'intérieur, refusa la

sienne : « les places publiques de Paris étant exclusivement réservées aux monuments érigés en l'honneur des souverains. » Cette réponse, qu'on a blâmée, nous paraît toute naturelle. Elle était conforme aux faits et aux traditions monarchiques. Le bronze et le marbre n'avaient jamais été employés que pour reproduire Louis XIII, Louis XIV, Henri IV et Napoléon. Le général Desaix était le seul homme de race populaire dont on eût toléré le buste au milieu d'une place de la capitale. Pour qu'on adjoignît un grand poëte au grand capitaine, il a fallu que la révolution de 1830 ébranlât de nouveau les doctrines exhumées par la restauration ; et, aussitôt qu'il a été permis d'inaugurer en place publique la royauté du génie, on a pensé tout d'abord à Molière.

C'était en 1838 : au centre du carrefour formé par les rues Traversière et Richelieu, tombait en ruines une fontaine séculaire, enrichie d'une inscription de Santeuil :

Qui quondam magnum tenuit moderamen aquarum,
Richilius fonti plauderet ipse novo.

Le conseil municipal ouvrit un crédit de 41,000 fr. pour la reconstruire ; mais, quand on commençait les travaux, un sociétaire du Théâtre-Français, M. Régnier, remarqua que la fontaine était précisément en face de la maison où Molière est mort, à proximité du théâtre national. Il fit part de sa découverte au préfet de la Seine, et demanda qu'on ouvrît une souscription, dont le produit, concurremment avec les fonds de la ville, servirait à placer la statue de Molière dans une niche de la fontaine réédifiée. Une commission s'organisa pour encaisser les dons volontaires, qui s'élevèrent à la somme insuffisante de 40,000 fr. Le 21 juin 1839, M. Boulay de la Meurthe soumit au conseil municipal un rapport, qui est à la fois une excellente biographie de Molière, une judicieuse appréciation de ses œuvres et une histoire complète de la souscription. Les conclusions de ce rapport furent adoptées avec empressement ; une nouvelle somme de 30,000 fr. fut votée, et 100,000 fr. accordés par la chambre des députés, permirent d'achever le monument, dont les frais montent à 178,000 fr.

Au moyen âge, quand on bâtissait les cathédrales, on ne manquait ni d'argent, ni d'ouvriers ; le zèle inépuisable des chrétiens pourvoyait aux dépenses, et cent mille hommes, entretenus par des dons volontaires, travaillèrent pendant treize ans à dresser la flèche de Strasbourg. A présent, la question pécuniaire domine tout et ne laisse achever rien. Le palais des Beaux-Arts est flanqué de sombres masures ; le Louvre semble condamné à une imperfection éternelle ; on met cinq années à construire un parallélogramme de seize mètres de haut sur six mètres cinquante centimètres de long ; encore l'adosse-t-on disgracieusement à un pignon humide, qui en dépare les lignes et en contrarie l'effet.

Néanmoins, la fontaine composée par l'architecte Visconti est d'un ensemble élégant, et quelques emprunts heureux, faits à la renaissance, y tempèrent la pesanteur de style du dix-septième siècle. Le monument se divise en deux plans, dont le second renferme le logement du gardien. Le plan antérieur se compose d'un piédestal hexagone, d'une niche où repose la statue, et d'un fronton cintré, soutenu par des colonnes corinthiennes accouplées. Trois têtes de lion, sculptées dans le socle, jettent l'eau dans un bassin en pierre de Château-Landon. Le panneau de face du piédestal porte ces mots : *A Molière, né à Paris, le 15 janvier 1622, mort à Paris, le 17 février 1673, souscription nationale.* Au-dessus de la clef de la niche, on lit le millésime 1844. L'entablement est orné de mascarons et de guirlandes, et le fronton occupé par un génie poussif et joufflu, qui tient deux couronnes de laurier. Molière est représenté assis sur un fauteuil, tenant un cahier d'une main et un crayon de l'autre. La *comédie sévère* et la *comédie gaie*, placées à droite et à gauche du piédestal, lèvent les yeux vers le poëte qu'elles ont inspiré.

En louant le motif architectural du monument, nous reconnaissons entre ses parties un défaut sensible de proportion. Le *Molière* écrase les deux statues du bas, et lui-même est écrasé par le génie joufflu, dont la taille peut être indifféremment celle d'un jeune géant ou d'un nain adulte. A droite et à gauche du génie apparaissent deux mascarons, qui rappellent ces croissants à profil humain employés dans les almanachs pour représenter le premier et le dernier quartier. Ces mascarons, et les guirlandes comprises entre l'entablement et l'arc du fronton, accablent de leur poids énorme les maigres colonnes qu'on a prétendu leur donner pour soutien, et l'on aperçoit, au milieu des feuillages, des pommes presque aussi grosses que la tête de la principale statue.

Cette figure devait être primitivement en marbre, et ce fut M. Boulay de la Meurthe qui obtint l'emploi du bronze, « comme plus durable et plus magnifique. » Elle a été exécutée par M. Seurre aîné (Gabriel-Bernard), et fondue dans les ateliers de MM. Eck et Durand. Nous ignorons pourquoi M. Seurre aîné a été choisi pour une pareille œuvre, qui demandait, ce nous semble, un statuaire éprouvé par de longs et remarquables travaux. Qu'a produit M. Seurre aîné ? Élève de Cartelier, grand prix de Rome en 1818, il a exposé des statues qui sont restées inaperçues ; une *Baigneuse*, en 1824, *Sylvie déplorant la mort de son cerf*, en 1831. Une *Sainte Barbe* à la Sorbonne, un *Saint Louis* et le *buste de Nicolas Boutet*, au musée de Versailles, un *la Fontaine* à l'Institut, un *Montaigne* à Brives-la-Gaillarde, la *Bataille d'Aboukir* à l'arc de l'Étoile, constituent le

reste de son bagage plastique; deux médiocres figures nues et un bon bas-relief n'étaient assurément pas des titres suffisants pour qu'on associât le nom de M. Seurre aîné à l'immortelle renommée de Molière.

M. Seurre aîné a soutenu de son mieux la responsabilité qui pesait sur lui; mais ses forces ont trahi sa bonne volonté; sa statue n'a ni grâce ni noblesse; la tête n'est pas celle d'un homme qui médite; elle exprime plutôt l'hébêtement produit par l'ivresse, ou l'accablement d'un malade. Les mains sont petites, les jambes grosses et ramassées. Le poëte acteur qui jouait Arnolphe, Lyciscas et don Pèdre, avait sans doute dans les manières une distinction que M. Seurre aîné ne lui a pas conservée, et nous ne présumons pas que, même en son cabinet de travail, il se tînt le dos arqué et les pieds en dedans, de manière à faire ressortir la grosseur de ses malléoles.

Les contours du modèle doivent être plus sèchement découpés pour le bronze que pour le marbre; M. Seurre aîné n'a pas tenu compte de cette différence, aussi son *Molière* présente-t-il une masse noire, confuse, et pelotonnée sur elle-même.

Le costume adopté par M. Seurre aîné est d'une irréprochable exactitude; mais la fraise plissée, qui descend jusqu'au sternum, rappelle trop celle des mascarilles et des scapins aux habits bariolés.

Ces défauts sont d'autant plus saillants, que les deux figures en marbre de M. Pradier ont une charmante désinvolture. L'artiste a donné à chacune d'elles un caractère distinct. La *comédie sévère*, celle

qui dicta *le Misanthrope*, a la physionomie pensive, les traits nobles et réguliers, sans toutefois qu'on puisse la confondre avec la muse tragique. La *comédie gaie* se couronne de pampres; elle tient le *pedum*, ou λαγωβόλον, le bâton pastoral recourbé, que les Grecs mettaient à la main des acteurs comiques; son allure est vive et provoquante; sa robe s'entr'ouvre à demi; à ses pieds rit un masque grimaçant. Ces deux statues signalent un talent dans toute sa force, corroboré par l'étude approfondie de l'antique, et nous partageons sincèrement l'opinion de M. Victor Hugo, qui, après les avoir vues dans l'atelier, écrivit sur le piédestal de l'une d'elles : « Je suis venu, j'ai vu, j'ai admiré. »

C'est le premier monument important qu'on érige à Molière; ne croyons pas toutefois, comme tant d'autres l'ont avancé, que sa mémoire soit restée sans hommages. Aucun de nos écrivains n'a été plus universellement prôné. Lisez *les Trois siècles* de Sabbathier de Castres, les *Mémoires* de Palissot, les *Observations sur la Comédie* de Riccoboni, *l'Art de la Comédie* et les *Études sur Molière* de Cailhava; les

Histoires du Théâtre des frères François et Claude Parfait, du chevalier de Mouhy, de Beauchamp, du duc de la Vallière, de M. H. Lucas ; les *Cours de littérature* de la Harpe, de Batteux, de Marmontel, de Villemain, de Saint-Marc Girardin ; les *Siècles littéraires* de Desessart ; les biographies spéciales de Charles Perrault, de Grimarest, de la Serre, de Voltaire, d'Auger, de J. Taschereau ; tous exaltent, encensent, idolâtrent le plus illustre des poëtes comiques. Il a été loué sur tous les tons, en prose et en vers, comme dramaturge et comme philosophe ; il n'a manqué d'honneurs ni de son vivant ni après sa mort. Il fut aimé du peuple, estimé de ses confrères, protégé par le souverain. Dès ses débuts, aux états de Languedoc (1), le prince Armand de Conti, son condisciple au collége de Clermont, l'accueille cordialement, et lui offre la place de secrétaire. A Paris, Monsieur le présente au roi, qui lui fait dresser un théâtre dans la salle des gardes du vieux Louvre, et lui accorde la permission d'alterner avec les Italiens sur le théâtre du Petit-Bourbon. Quand cette salle est démolie pour faire place à la colonnade, la troupe de Molière trouve un asile au Palais-Royal. Louis XIV le pensionne, le soutient contre ses ennemis, autorise la représentation du *Tartufe*, pièce qui, si elle eût apparu de nos jours, eût encouru certainement le *veto* de la censure dramatique. Le roi fait plus encore, il est le parrain d'un fils de Molière, tenu en son nom sur les fonts par Charles, duc de Créquy, ambassadeur à Rome et premier gentilhomme de la chambre (2). Le public, cet autre roi absolu, n'a pas moins d'égards pour l'homme qui le corrige en l'égayant. Les Parisiens courent en foule à ses pièces. *Les Précieuses ridicules* sont jouées pendant quatre mois de suite ; à la seconde représentation, le prix du parterre est porté de dix à quinze sous, et celui des autres places est doublé. *Sganarelle* attire des spectateurs durant quarante jours, malgré les chaleurs de juin et l'absence de la cour, qui assistait aux noces de Louis XIV. La Fontaine écrit à M. de Maucroix, à l'occasion des *Fâcheux* (3) :

C'est un ouvrage de Molière ;
Cet écrivain, par sa manière,
Charme à présent toute la cour.
De la façon que son nom court
Il doit être par delà Rome ;
J'en suis ravi, car c'est mon homme.
Te souvient-il bien qu'autrefois
Nous avons conclu d'une voix
Qu'il allait ramener en France
Le bon goût et l'art de Térence ?
Plaute n'est plus qu'un plat bouffon,
Et jamais il ne fit si bon
Se trouver à la comédie ;
Car ne pense pas qu'on y rie
De maint trait jadis admiré,
Et bon *in illo tempore*.
Nous avons changé de méthode ;
Jodelet n'est plus à la mode,
Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.

On trouve dans maints recueils du dix-septième siècle, dans *la Muse dauphine* de Subligny, dans les *Lettres en vers* de Robinet ; dans le *Mercure galant* de Visé, des preuves de l'éclatant succès de toutes les comédies de Molière. Le gazetier Loret dit que

Pour divertir seigneurs et dames,
On joua *l'Ecole des femmes*,
Qui fit rire Leurs Majestés,
Jusqu'à s'en tenir les côtes ;
Pièce aucunement instructive,
Et tout à fait récréative.

Robinet raconte que plusieurs personnes faillirent être étouffées dans la presse, à la représentation de *Tartufe*,

Où l'on oyait crier sans cesse :
« Je suffoque, je n'en puis plus !
Hélas ! monsieur Tartufius,
Faut-il que de vous voir l'envie
Me coûte peut-être la vie ! »
Nul néanmoins n'y suffoqua,
Et seulement on disloqua
A quelques-uns manteaux et côtes.

Molière n'avait pas seulement les suffrages des feuilletonnistes vulgaires ; Boileau le signalait à Louis XIV comme le plus grand homme du siècle. Racine lui-même, brouillé avec Molière par des discussions d'intérêts, disait à quelqu'un qui critiquait *le Misanthrope* : « Retournez-y, examinez mieux ; il est impossible que Molière ait fait une mauvaise pièce. » Le maréchal de Vivonne allait voir Molière à Auteuil, le grand Condé le recevait au Raincy, où il faisait représenter *Tartufe*. L'Académie, quand il mourut prématurément, se disposait à lui offrir le premier fauteuil vacant, et elle lui aurait longtemps auparavant ouvert ses portes, s'il avait voulu renoncer à la profession d'acteur.

Cette profession, qu'il se faisait, disait-il, un *point d'honneur* de ne pas quitter, provoqua le déni de sépulture qu'on a imputé à crime à tout le clergé français. Le prêtre qui refusa d'enterrer le comédien avait sans doute ses idées étroites, mais il obéissait logiquement aux lois ecclésiastiques ; l'Église n'accordait les prières funéraires qu'à des conditions déterminées, précises, inflexibles. Molière les remplissait-il ? C'était un homme de génie et un homme de bien. Il avait réformé les mœurs ; il avait répandu l'aumône à profusion ; il avait péri martyr de son humanité, car, lorsqu'on essaya de l'empêcher de

(1) Ouverts à Montpellier, le 7 décembre 1654.
(2) Registres de la paroisse Saint-Germain l'Auxerrois.
(3) Lettre du 22 août 1661.

jouer *le Malade imaginaire*, il répondit par ces mots presque sublimes : « Ah ! que feront tant de pauvres ouvriers qui n'ont que leur journée pour vivre ? Je me reprocherais d'avoir négligé de leur donner du pain un seul jour, le pouvant faire absolument. » Le curé de Saint-Eustache n'entrait pas dans ces considérations; Molière n'était à ses yeux qu'un excommunié, décédé sans confession ; ce ne fut pas, comme l'a répété M. H. Lucas, dans une biographie récente, « le fanatisme d'un archevêque qui s'opposa à ce que Molière fût enterré. » Voyons les pièces authentiques, le *placet* de la veuve, qui constate le refus de son pasteur, l'*ordonnance* de l'archevêque, qui permet l'inhumation ; elles établissent que les obstacles vinrent du subalterne, et non de l'autorité supérieure, et que l'affaire fut réglée d'après les formes ordinaires de la procédure catholique. Elisabeth-Claire-Grasinde de Béjart, veuve de Jean-Baptiste Pocquelin de Molière, expose dans sa pétition « que ledict deffunct a demandé auparavant que de mourir, un prestre pour être confessé ; qu'il est mort dans les sentiments d'un bon chrétien, et que M. Bernard, prestre habitué en l'église Saint-Germain, luy a administré les sacrements à Pasque dernier. « L'archevêque, Mgr. Harlay de Champvallon, renvoie la requête à son official le sieur abbé de Benjamin, le 20 février 1675, et le même jour, après une enquête préalable, autorise l'inhumation ; « à condition, néanmoins, que ce sera sans aucune pompe et avecq deux prestres seulement, et hors des œuvres du jour, et qu'on ne fera aucun service solennel. » Les cendres de Molière ne furent pas l'objet d'une mesure exceptionnelle d'intolérance ; l'Eglise avait son code, et elle en fit l'application : voilà tout.

L'admiration qu'avait excitée Molière dans toute sa carrière redoubla quand on l'eut perdu. Il y eut une avalanche d'épitaphes, de stances, d'élégies, de sonnets, d'oraisons funèbres en français et en latin. L'auteur de *Tartufe* compta, au nombre de ses apologistes, le père Bouhours et Huet, évêque d'Avranches. En 1674, les comédiens de l'hôtel de Bourgogne donnèrent *l'Ombre de Molière*, pièce en un acte et en prose, de Guillaume Marcoucan de Brécourt, créateur du rôle d'Alain dans *l'École des femmes*. Le 6 mai 1682, on représenta sur le même théâtre les *Fragments de Molière*, en deux actes et en prose, par Charles Chevillet de Champmêlé. Ces apothéoses imparfaites précédèrent d'environ un siècle l'éclatante manifestation de l'Académie française, qui mit au concours l'*Éloge de Molière*. Le prix fut décerné à Chamfort, dans la séance du 25 août 1769, aux acclamations d'une affluence considérable. La salle était remplie dès deux heures. Quand les académiciens prirent place, on fut surpris de voir siéger parmi eux un vieil abbé que personne ne connaissait. Duclos, secrétaire de la compagnie, annonça que l'étranger était un Poquelin, petit-neveu de Molière, et « tout le monde applaudit par des battements de mains multipliés (1). »

L'Académie a rendu d'autres honneurs à Molière, dont le buste, offert par d'Alembert en 1778, fut placé dans la salle des séances, avec ce monostique de Saurin :

Rien ne manque à sa gloire ; il manquait à la nôtre.

Sa statue, sculptée par Duret, occupe, depuis 1856, une des niches de l'Institut, et sa biographie en prose rimée, par Mme Louise Colet, a obtenu le prix de poésie en 1845. Le premier corps littéraire de France a saisi toutes les occasions de prouver qu'il déplorait les circonstances fatales qui l'avaient empêché de posséder Molière.

Les comédiens français l'ont toujours vénéré. A la fin de 1772, ils arrêtèrent qu'on jouerait tous les jeudis une pièce de Molière, et que les rôles en seraient remplis par les premiers acteurs. Le 17 février 1773, anniversaire séculaire de sa mort, ils donnèrent en son honneur *l'Assemblée*, comédie en un acte et en vers, suivie d'un ballet héroïque, par l'abbé le Beau de Schosne. Le lendemain, ils représentèrent *la Centenaire*, comédie en un acte et en vers libres, par M. Artaud, secrétaire du duc de Duras. Lekain, en annonçant *l'Assemblée*, exprima « la reconnaissance des comédiens, leur piété filiale envers l'homme de génie, le fondateur et le plus parfait modèle de la bonne comédie, leur bienfaiteur et leur père. » Il déclara que les comédiens réservaient le produit de la représentation à l'érection de la statue de Molière. « Cette annonce, dit Bachaumont, augmenta la foule des curieux et excita la munificence des grands seigneurs. » Cependant, la recette ne s'éleva qu'à trois mille six cents livres, et, au lieu d'une statue, les sociétaires durent se contenter d'un buste en marbre, qui fut commandé à Houdon, et d'un médaillon en marbre, représentant Molière dans sa jeunesse, dont leur fit présent M. de la Ferté, intendant des menus plaisirs (2). Les comédiens français ont persévéré dans leur gratitude, et depuis qu'on a découvert l'acte de naissance de leur patron, ils n'ont cessé d'en célébrer l'anniversaire par une cérémonie appropriée. La première pièce de circonstance qu'on lui consacra fut *Molière*, comédie épisodique en un acte et en vers, par Frédéric Dercy, représentée le 15 janvier 1828.

Lorsque les architectes de Vailly et Peyre aîné eurent achevé, en 1782, la salle qu'on appelle aujourd'hui l'Odéon, le nom de Molière fut donné à l'une des rues voisines, et son buste posé à la place d'honneur, sur la cheminée du foyer. La première pièce jouée au nouveau théâtre, le 9 avril, *l'Inauguration*, par Imbert, avait pour personnages princi-

(1) Mémoires de Bachaumont, t. IV, p. 298.
(2) En 1778.

paux le *génie de Corneille* et le *génie de Molière*. Ce dernier prononçait ces vers :

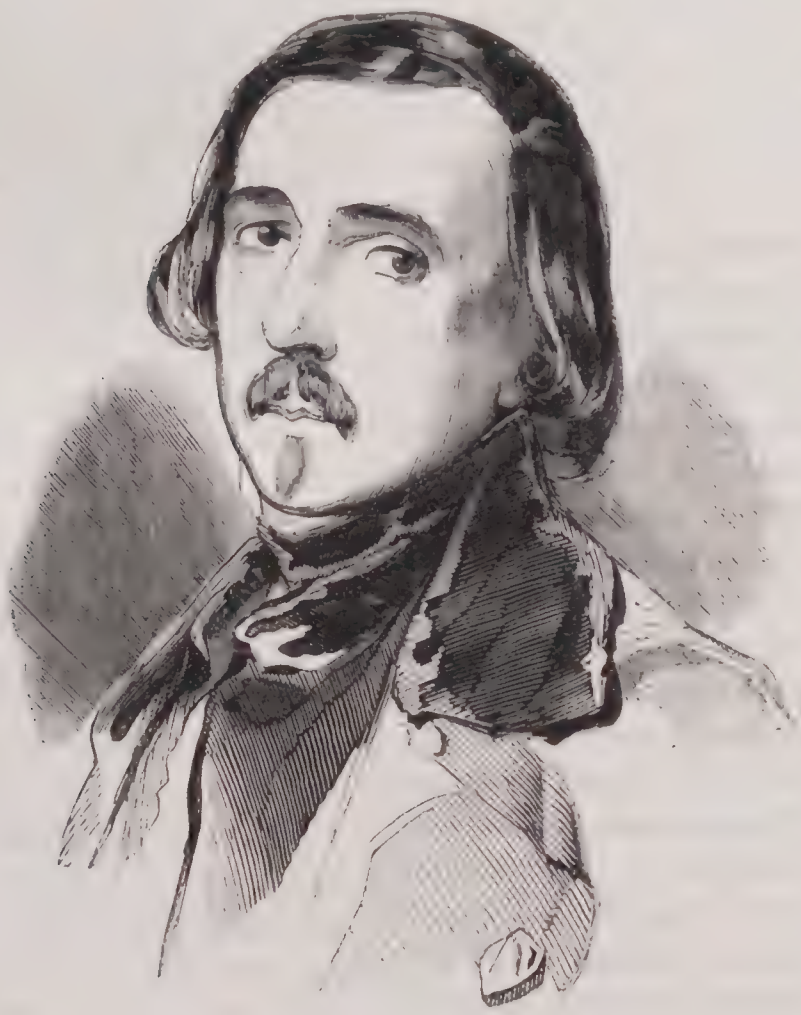
Pour moi, je l'avoûrai, quand on eut vu Molière,
Tomber sous le ciseau fatal,
Je voulus, pour garder sa gloire tout entière,
Qu'il eût des successeurs, et non pas un rival.

Trois jours après, on répétait *Molière à la nouvelle salle*, ou *les Audiences de Thalie*, par une société de gens de lettres.

C'était encore un hommage à Molière. Le fauteuil sur lequel il avait joué *le Malade imaginaire* était religieusement conservé à l'Odéon, et fut consumé dans l'incendie du 28 ventôse an VII.

Ce qui s'est récemment passé démontre combien le nom de Molière éveille de sympathies. Aussitôt qu'on a su que M. Duchâtel refusait de présider la cérémonie, comme si elle eût été seulement parisienne et non pas nationale, toute la littérature s'est émue. Les journaux ont échangé d'acerbes récriminations, le conseil municipal a interpellé M. de Rambuteau, l'Académie a délibéré; les députés de la Seine se sont réunis, et quatre d'entre eux, MM. Jacqueminot, Taillandier, Ganneron et Moreau, se sont transportés chez M. Duchâtel, qui, persistant à décliner sa compétence, a laissé au préfet de la Seine l'honneur de diriger l'inauguration. Le jour fixé, malgré la température, malgré l'étroit espace, les gardes municipaux, les obstacles réels et factices, quel concours! quels transports! quelle fête populaire! La multitude, refoulée dans les rues adjacentes, saluait de loin le monument par de bruyantes acclamations; des groupes nombreux garnissaient les fenêtres et les toits; des cris de *vive Molière!* retentissaient jusque dans la rue Beaujolais, et quand les inaugurateurs se sont retirés, une procession de citoyens de toutes les classes a recommencé l'inauguration. Les poissardes même s'étaient cotisées pour offrir des bouquets au glorieux fils du tapissier Poquelin. Le soir, au théâtre, on a applaudi *Tartufe* comme si on l'eût écouté pour la première fois : l'enthousiasme était si grand, si universel, si absolu, qu'on a trouvé bons tous les vers composés pour la circonstance. Et, pendant les heures employées à cette solennité, vous aussi, sans doute, habitants des provinces, vous y preniez part mentalement; vous consacriez vos pensées à Molière, vous vous entreteniez de sa gloire, et vous relisiez avec une recrudescence d'admiration les chefs-d'œuvre qu'il a laissés.

E. DE LA BÉDOLLIERRE.



Portrait de M. Pradier.

LA DAME BLANCHE DE SAINT-PONS.

Si quelque touriste était arrivé à Saint-Pons vers la fin du mois de septembre 185., il aurait trouvé la petite ville tout entière dans une singulière agitation. Les aubergistes n'entendaient pas ; les servantes ne répondaient plus. Mais s'il s'était avisé de demander quelle cause mettait la sous-préfecture en si grand émoi, certainement quelque bonne femme se serait écriée : « Monsieur le sait bien ! M. de Salvan n'a pas reparu ! » Après cette première exclamation, il ne fallait plus qu'une question pour apprendre l'histoire de ce M. de Salvan dont l'absence faisait tant de bruit.

M. de Salvan était la fin et le commencement de toutes les conversations ; les propriétaires qui se chauffaient au soleil, sur la grand'place ; les industriels qui rôdaient çà et là dans les bas quartiers où crient incessamment les roues travailleuses des manufactures ; les dévotes surtout qui se perdaient, la coiffe sur le nez, sous les portes de la cathédrale, parlaient et reparlaient à tout propos d'un événement qui donnait lieu à mille conjectures également admissibles, mais également incertaines.

Depuis trois ou quatre jours, M. Frédéric de Salvan avait disparu, sans que personne connût la cause de son départ et le lieu où il s'était retiré. Son vieil oncle, M. de Chaux, honnête et respectable débris de l'ancienne noblesse du Languedoc, s'était empressé de lancer dix courriers sur les routes voisines ; mais de Toulouse à Montpellier, aucune trace n'était restée du fugitif.

On aurait pu supposer que M. de Salvan avait été victime de quelque guet-apens, et certes les fortes têtes du pays se seraient bien gardées de ne pas inventer quelque lugubre histoire, si le jeune homme n'avait laissé, à l'adresse de M. de Chaux, une lettre ainsi conçue :

« Mon cher oncle,

« N'ayez aucune crainte si vous ne me voyez ni « aujourd'hui, ni demain, ni les jours suivants, « faire raison à votre vieux vin de Bourgogne. Je « suis obligé de quitter Saint-Pons pour quelque « temps. Ne cherchez pas à connaître l'asile où je « médite un merveilleux projet ; vos démarches se- « raient inutiles et pourraient compromettre le ré- « sultat de mon entreprise. A bientôt, j'espère. En « attendant, veuillez, je vous prie, renouveler votre

« provision de vin de Champagne, et croyez à la « tendre affection d'un neveu qui vous aime comme « si vous étiez son père.

« FRÉDÉRIC. »

Devant cette lecture tombaient toutes les sinistres conjectures de meurtre et d'assassinat. S'agissait-il de quelque duel, d'un enlèvement, d'une passion mystérieuse? C'est ce que tout le monde demandait et ce que personne ne savait.

Frédéric de Salvan était revenu à Saint-Pons ainsi que l'enfant prodigue retourna chez son père, après avoir usé et abusé de sa jeunesse et de sa fortune. Alors qu'il était à Paris, l'arithmétique n'ayant jamais été une science de son goût, Frédéric parvenait très-rarement à calculer ses dépenses sur le chiffre de ses revenus. Quand le déficit prenait des proportions menaçantes, le jeune prodigue vendait un champ, un pré ou quelque bois. M. de Chaux se chargeait ordinairement de ces sortes d'opérations, et chaque fois qu'il en envoyait le produit à Paris, il faisait suivre l'argent d'admonestations sérieuses, mais laconiques, en homme à qui l'expérience d'une vie agitée a enseigné la faiblesse des raisonnements contre les passions.

Or, un matin, M. de Salvan, après avoir passé la nuit au bal chez Mlle P..., une ingénue de vaudeville qui menait grand train à cette époque-là, s'avisa de vider les tiroirs de son secrétaire, avec la ferme intention de voir clair, si c'était possible, dans le tohu-bohu de ses affaires. Il y avait çà et là force liasses de mémoires empilés auxquels il ne manquait que la quittance; d'autres n'attendaient qu'une occasion pour se présenter. A la somme totale de ces dettes déjà respectables il fallait encore ajouter le chiffre de certains emprunts contractés chez divers capitalistes anonymes, si bien que le tout présentait un passif assez honnête pour absorber la moitié de son capital à peu près.

Frédéric s'étendit dans un fauteuil, alluma un cigare, tisonna le feu, et se livra tout entier à de sérieuses méditations.

A la troisième heure, sa dernière hésitation s'envola avec la fumée de son dernier cigare. Il se leva, inscrivit sur un calepin le chiffre du passif et le chiffre de l'actif, donna ordre d'atteler sa chaise de poste, et partit.

En apprenant son voyage, l'ingénue haussa les épaules.

— Il va mettre ordre à ses affaires, lui dit un banquier qui en était à sa troisième ruine.

— Je m'en doutais, s'écria l'actrice avec un dédaigneux sourire. Depuis quelque temps Frédéric vieillissait.

Quatre jours après son départ, M. de Salvan arriva dans la cour du vieil hôtel qu'habitait son oncle, à l'heure où le digne gentilhomme allait se mettre à table.

— Je vous amène un pécheur repentant, dit le jeune homme en embrassant cordialement le vieillard sur les deux joues.

Le pécheur repentant avait cependant gardé de sa splendeur passée un coupé, un tilbury, deux chevaux de selle, un groom et un cocher. Il n'en fallait pas davantage pour attirer sur lui tous les regards de la petite ville, et le lendemain de son retour il n'était plus question dans la sous-préfecture que de l'immuable résolution prise par M. Frédéric de Salvan de vivre aux lieux où ses pères étaient morts.

Bientôt la curiosité publique se concentra sur le jeune converti, à qui le tumulte de la capitale n'avait pu faire oublier les joies paisibles du foyer natal; on s'informa de son passé, on s'enquit de son présent, on porta les clartés de l'induction sur son avenir. Mme la sous-préfette découvrit qu'il avait eu une maîtresse célèbre dans les coulisses de l'Opéra, laquelle maîtresse lui avait dévoré deux métairies et cinq prés en dix mois; la femme du procureur du roi raconta sous le sceau du secret qu'il avait failli se battre en duel avec le fils d'un pair de France à propos d'une chanteuse italienne, et la directrice des postes estima que sa réforme passerait avec les lilas. Bref, la ville entière ne tarda pas à savoir mieux que lui ce qu'il faisait, ce qu'il avait fait et ce qu'il ferait.

Mais comme son coupé, qui avait toutes les peines du monde à circuler dans les rues du chef-lieu, était à la disposition des dames qui voulaient s'égarer par la campagne; comme il jouait volontiers du piano dans les soirées intimes de Mme la présidente du tribunal civil, et qu'il avait décidé son oncle à donner de petites fêtes à sa maison des champs dont les portes s'ouvraient à deux battants pour quiconque avait fantaisie de chasser, danser et souper, les Saint-Ponnais et surtout les Saint-Ponnaises se prononcèrent bien vite en sa faveur.

Mais toute cette popularité ne pouvait le défendre contre l'ennui; au bout d'un trimestre, Frédéric de Salvan se surprit, un jour qu'il fumait solitairement au fond du jardin de M. de Chaux, à rêver de l'ingénue qui menait si cavalièrement la vie, et du boulevard des Italiens où l'oisiveté laisse fuir si doucement les heures. On ne sait où cette pensée aurait pu conduire le jeune émigré, si un événement imprévu n'avait arrêté la marche de ses souvenirs.

Par une belle soirée du mois d'août, Frédéric suivait à cheval la route tortueuse qui, jetée comme une écharpe sur le flanc des collines, se fraye un passage entre les bois sombres et les vertes prairies d'Olargues à Saint-Pons. Le soleil venait de se cacher derrière les hautes cimes des montagnes Noires toutes couronnées de pourpre et d'or, et Frédéric battait les buissons du bout de sa cravache, lorsqu'au détour du chemin, il aperçut, assise au pied d'un saule, une jeune fille qui regardait couler entre les herbes frémissantes les ondes claires d'un petit

ruisseau. Elle semblait rêver, la tête inclinée sur sa main, et sous les tresses blondes de ses cheveux déroulés on voyait luire la blancheur nacrée de son cou. Frédéric retint la bride du cheval, mais le cheval impatient battit du pied en hennissant, et la jeune fille, surprise dans sa solitude, rougit comme la fraise des bois. Frédéric avait à peine eu le temps d'admirer la grâce divine de son visage et la souplesse harmonieuse de sa taille, que déjà la charmante silhouette de l'inconnue s'effaçait entre les haies d'églantiers.

Trois heures après, Frédéric racontait chez Mme la présidente du tribunal civil les détails de la rencontre qu'il avait faite. Au portrait qu'il traça de l'inconnue, le substitut du procureur du roi sourit.

— C'est bien elle, dit-il; je n'en puis plus douter.

— Qui donc, s'il vous plaît?

— Eh! mon cher, la fée de nos montagnes, la sylphide de la vallée, la nymphe des bois, en un mot, la Dame blanche de Saint-Pons!

— Voilà bien des qualités, mais pas un nom.

— Quoi! votre esprit parisien n'a-t-il pas encore soulevé le voile qui cache l'inconnue?

— Comment voulez-vous donc que je parvienne à percer ce mystère, moi qui n'ai jamais pu deviner la moindre énigme?

— Je ne vous avais donc jamais parlé de Mlle des Fieux?

— Jamais.

— C'est incroyable! Eh bien, mon cher, sachez alors que votre inconnue aux blonds cheveux, aux pieds invisibles, c'est elle, Mlle Ernestine des Fieux, l'enfant la plus capricieuse et la plus sauvage que Dieu se soit plu à embellir de toutes les grâces et de tous les charmes que les poëtes ont rêvés.

— Épargnez-vous des frais de description, mon cher substitut; j'ai vu Mlle des Fieux. Mais veuillez me dire pourquoi, jusqu'à présent, je ne l'ai rencontrée nulle part?

— Si vous voulez que je vous l'apprenne, il faudra vous soumettre à m'écouter sans m'interrompre.

— Serez-vous bref?

— Je ne suis pas au parquet.

— Parlez donc; je vous écoute en prenant du thé.

— Mlle des Fieux, orpheline depuis son enfance, a vingt ans à peu près, dit le magistrat après avoir toussé comme un homme qui se prépare à faire un long discours. Déjà riche, elle le sera bien davantage encore à la mort de sa grand'-mère, Mme la baronne d'Usclas, bonne vieille dame qui vit avec elle dans un antique manoir dont vous avez pu voir les murailles grises, non loin d'Olargues, sur la lisière d'un bois de châtaigniers. L'isolement, l'aspect sauvage du pays, surtout la lecture trop incessante de vieux livres perdus au fond d'une poudreuse bibliothèque, ont exalté l'esprit d'Ernestine, déjà prédisposée par la richesse de son organisation aux rêves de la plus brûlante imagination. Des bouquins de la chevalerie elle est arrivée progressivement aux romans intimes, en passant par les poétiques inspirations des maîtres de la littérature. Lord Byron, Goëthe, M. de Lamartine, M. Victor Hugo, M. de Chateaubriand, Schiller, charment ses heures solitaires et brûlent son cœur plein de l'image adorée de leurs héros.

— Troublent-ils aussi le sommeil de Mme d'Usclas?

— Mme d'Usclas fait des confitures. La bonne dame ne veut contrarier en aucune manière les goûts de sa petite-fille; si bien que depuis trois ou quatre ans, Mlle Ernestine refuse obstinément tous les partis qui se présentent. Peut-on, quand on a le malheur d'habiter un chef-lieu de sous-préfecture et de porter des cols en crinoline, supplanter Childe Harold ou Charles Moor dans un cœur de vingt ans?

— Espère-t-elle un Lara?

— Un Lara ou quelque René! Mais au train dont vont les mœurs constitutionnelles, j'ai grand'peur que Mlle Ernestine ne soit encore fille à trente ans. Dieu, peut être, suscitera un Giaour sur son chemin. Vous sentez-vous le courage d'essayer de ce rôle et de tenter l'aventure? Vous le pouvez hardiment, et n'aurez surtout point de rivaux à craindre; car dans les temps de l'égalité où nous vivons, les personnages de ce caractère-là se gardent trop des gendarmes pour oser se montrer au grand jour.

Frédéric sourit et ne répondit pas; mais le lendemain et les jours suivants il dirigea ses promenades vers le vieux château, dont les toits d'ardoises apparaissaient entre les cimes verdoyantes des bois. Mais c'était à peine si parfois il voyait passer entre les arbres les bouts flottants de la robe blanche de la sauvage et rêveuse enfant.

Or un soir, tandis que le vent faisait voler sur les prairies les feuilles rouges des châtaigniers, à cette heure suave où le crépuscule étend son voile transparent sur la vallée, Mlle des Fieux, que ses pas indolents promenaient au bord d'une onde fugitive, vit tout à coup tomber à ses pieds un beau jeune homme dont les yeux noirs étincelaient sous la pâleur de son front.

— Sauvez-moi! sauvez-moi! Vous qui êtes belle comme les anges, n'aurez-vous pas aussi leur bonté souveraine? Par pitié, sauvez-moi!

L'étranger avait saisi les mains d'Ernestine, qui, tremblante, et le sein oppressé, le regardait.

— Mon Dieu! qui donc êtes-vous? s'écria-t-elle enfin, et quel danger vous menace?

— Qui je suis? Et ne l'avez-vous pas deviné à mon épouvante? Un proscrit que les lois de votre pays poursuivent! Errant depuis trois jours dans ces montagnes, je suis perdu si vous ne me secourez. Toute une brigade de gendarmerie est là, dans ce bois de châtaigniers, qui me traque et me cherche. Chaque minute augmente ma détresse; ils approchent; tenez, ne les entendez-vous pas?

Un coup de fusil retentit dans les profondeurs du

bois, et des bruits de pas résonnèrent dans le taillis.

— Eh bien, qu'ils viennent! s'écria l'inconnu. Cette fois, du moins, ils ne m'auront pas vivant!

Mais Mlle des Fieux n'hésitait plus. D'une main agitée par la terreur, elle saisit la main du proscrit, l'entraîna et disparut bientôt entre les massifs d'arbres dans la direction du château.

Ce proscrit, ce malheureux que les gendarmes traquaient, cette victime de l'oppression, c'était M. Frédéric de Salvan.

Les paroles du substitut avaient germé.

Nous avons dit que depuis quelque temps Frédéric commençait à sentir les glaciales atteintes de l'ennui; quand on s'ennuie on est capable de tout, et un certain jour que Frédéric ne savait que faire pour echapper à la monotonie de sa réforme, il avait subitement conçu, préparé et mis en pratique le beau plan dont on a vu le résultat.

Un groom, qui aurait pu facilement tenir l'emploi des Frontin s'il était né quelque cent ans plus tôt, tant il avait l'esprit tourné vers les entreprises aventureuses et les expéditions galantes, n'avait pas peu contribué à seconder son maître dans l'accomplissement d'un projet dont il espérait, quant à lui, tirer quelques pièces d'or. C'était le groom qui avait trouvé le costume propre à la circonstance, bottes molles et redingote à brandebourgs, préparé la fuite par-dessus les murs du jardin, donné le signal à l'heure où Mlle des Fieux se promenait seule dans la forêt, et tiré le coup de fusil décisif en piétinant dans les taillis.

Cinq minutes après la petite scène que nous venons de raconter, Frédéric se trouvait installé dans un pavillon écarté tout au fond d'un parc.

Cependant il fallait bien prévenir Mme d'Usclas de l'arrivée d'un hôte inattendu. Ernestine s'acquitta de cette difficile confidence, non sans un grand trouble. La baronne s'épouvanta tout d'abord; mais c'était une excellente dame qui s'était habituée à ne juger que par l'esprit de sa petite-fille; elle avait d'ailleurs à surveiller la confection d'une certaine confiture d'azeroles dont elle avait trouvé le secret; elle cessa de murmurer bientôt, et laissa Ernestine libre d'agir à sa fantaisie.

Or, tandis que tout un chef-lieu de cinq mille habitants s'épuisait en commentaires sur la disparition de M. de Salvan, Frédéric faisait, sans crainte d'être dérangé, la cour à la plus romanesque héritière du monde.

Mais si Frédéric était un beau garçon, de manières élégantes et d'un esprit charmant, Ernestine unissait en elle toutes les séductions du caractère le plus candide et le plus ardent aux grâces ineffables d'une virginale beauté, et bientôt un amour délicat et profond rendit au cœur de Frédéric toute sa jeunesse, et à ses sentiments leur fraîcheur un peu émoussée par le désordre de sa vie.

Mais en même temps que près d'Ernestine son âme aspirait de divines émotions, pures ainsi que les clartés du matin, il éprouvait comme un remords de tromper tant d'innocence, tant de naïveté. Bien des fois la voix intérieure de sa conscience lui cria de tout avouer à la charmante fille qui lui prodiguait les consolations de sa présence et de son cœur; mais la crainte de la perdre, de ne plus lui inspirer que du dédain ou du mépris même à la place du tendre et confiant intérêt qu'elle lui témoignait, le retenait sans cesse alors que ses lèvres s'ouvraient pour une confession.

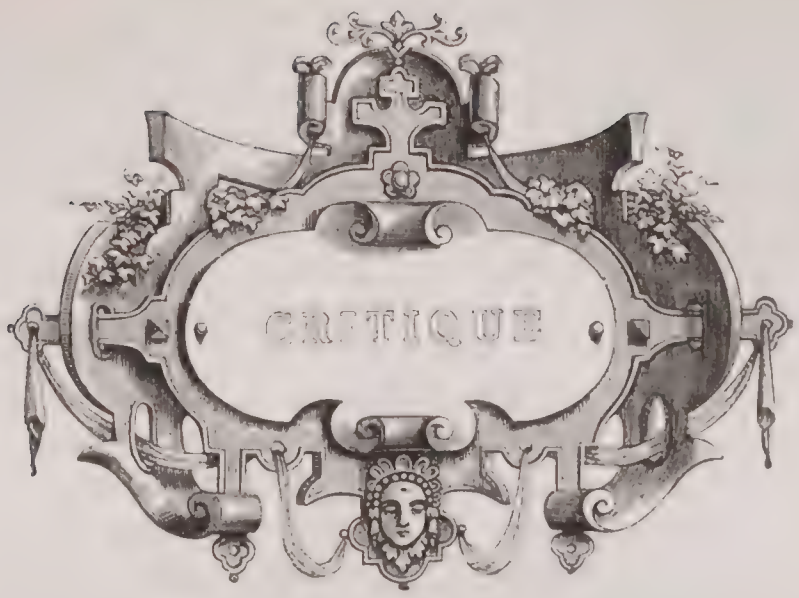
Les jours s'écoulaient dans cette intimité douce et tourmentée à la fois, et chaque soir arrivait sans que Frédéric, de plus en plus retenu par les mille liens de l'amour naissant, osât dire le mot auquel son bonheur était suspendu. Près de lui, Ernestine goûtait un charme tout nouveau, et des rêves inconnus faisaient rougir son beau front pur comme le lis, et battre son cœur pendant le silence des nuits.

Que de fois tous deux, les bras enlacés, aux heures mystérieuses du soir, ne s'égaraient-ils pas sous les grands arbres du parc? Quelques mots tombaient alors de leurs lèvres, et quelles douces voluptés ne berçaient pas leur âme pleine de songes amoureux!

Quelque chose cependant devait troubler enfin cette félicité calme comme les ondes limpides d'un lac, et cette chose, Frédéric l'attendait, ne trouvant plus en lui assez de force pour la prévenir.

AMÉDÉE ACHARD.

(*La fin à la prochaine livraison.*)



LES PASSIONS DANS LE DRAME[1].

Les morts vont vite depuis quelques jours; mais les vivants ne semblent pas disposés à se laisser gagner de vitesse, et ces grandes leçons du trépas, le démenti solennel qu'il donne aux illusions de l'orgueil, les hochets qu'il brise, les titres qu'il efface, n'arrêtent pas une minute l'essor aveugle, étourdi, des petites ambitions humaines allant à leur but. Dans cette mêlée des intérêts hostiles, un cadavre est à peine couché par terre, que vingt combattants nouveaux se pressent à son rang. *Uno avulso, non deficit alter.* Chacun lève son arme, agite son etendard, pousse son cri de rescousse. Et le défunt? On en fait litière ou gabion. Plus tard, quand il sera question d'épitaphe et d'oraison funèbre, son cadavre servira de pavois. Et son éloquence muette, et ses enseignements amers, et le sardonique *rictus* de ses lèvres glacées? Qu'importe à ses héritiers? Alors que la lutte les appelle, quand les rivaux sont à l'œuvre, quand l'aiguillon de l'amour-propre torture ces beaux esprits, iront-ils songer à cette chair devenue poussière? Elle se dresserait, je crois, pour leur parler, qu'ils ne s'arrêteraient pas un instant au miracle. Un mort!... s'occuper d'un mort, penser à un mort!... Hélas! messieurs, il était de l'Académie!

Etre de l'Académie, s'asseoir entre monsieur *** et monsieur *** (n'insultons personne), se réveiller avec un brevet d'immortalité aussi certain que le leur, s'assurer qu'on représente au même titre l'élite lettrée de la France; appeler sur sa tête le nimbe frisé, poudré, à queue ou sans queue, dont Lamennais, Béranger et quelques autres ont redouté l'équivoque reflet; tel est le désir qui point à cette

(1) *Cours de littérature dramatique*, ou de l'Usage des Passions dans le Drame, par M. Saint-Marc Girardin. Paris, 1845.

heure, et les poëtes élégiaques, et les prosateurs philosophes. Critiques et romanciers, le drame et la grammaire, trieurs de mots, prosecteurs d'idées, les grands noms et les petites œuvres, tout est en émoi, tout se remue. On exhume des titres fantastiques. Le tombeau des âges, les abîmes de l'oubli, rendent à la lumière des spectres inattendus. Les tragédies qu'on aurait pu faire jouer il y a vingt ans se présentent aussi hardiment que les ballades encore manuscrites; et, — la littérature discrète encourageant les plus timides, — on essaye de confondre les intentions, les simples velléités littéraires, avec les faits plus ou moins accomplis.

Au milieu de ce chaos, il ne nous semble pas surprenant que M. Saint-Marc Girardin, s'autorisant de sa position officielle, sûr de trouver des appuis dans la presse périodique, et comptant sur ses concurrents autant que sur lui-même, se présente, un petit volume à la main. Si quelques mécréants, de fâcheuse humeur, trouvent son bagage un peu léger, il peut leur répondre que ce ne sont pas là, tant s'en faut, ses œuvres complètes. Elles formeraient, réunies, plus de tomes que les *Discours et Opinions* d'un célèbre chancelier, son futur collègue. Cherchez-les dans les *Revues*, cherchez-les dans le *Journal des Débats*, et rajustez ensemble les membres épars de cet habile polygraphe. Ce ne sera ni une mince besogne, ni une tâche tout à fait ingrate.

Prenez, par exemple, votre parti de tomber, dans le cours de ces recherches, sur des trouvailles assez curieuses. Il peut vous arriver, comme à nous, tandis que vous tâcherez de dépouiller cette œuvre multiple en tant de lieux dispersée, il peut vous arriver de rencontrer à côté d'elle la critique amère dont elle a été l'objet; hasard d'autant plus piquant, surprise d'autant plus naturelle, qu'ils vous sont ménagés par les alliés actuels de M. Saint-Marc Girardin, par ses collaborateurs, par ceux-là même qui, sans nul doute, appuient sa candidature.

Il nous convient à merveille de nous effacer derrière eux. Désintéressé comme nous le sommes aujourd'hui, nous le prouverons en n'apportant pas notre contingent de malice dans le portrait qu'on va lire. S'il est ou non ressemblant, chacun en pourra juger. Ce qui est certain, c'est que, tel qu'il est, il n'a pas été regardé comme une offense impardonnable par M. Saint-Marc Girardin. De ceci nous avons la preuve irrécusable, et nous pouvons espérer dès lors qu'il voudra bien nous comprendre dans une commune indulgence avec le critique pseudonyme dont le franc-parler nous a séduit.

« Il y a peu d'années (ceci fut écrit en 1855, dans un recueil périodique dont M. Saint-Marc Girardin est aujourd'hui l'un des plus assidus collaborateurs), un jeune homme professait les humanités ou la rhétorique dans un collége de Paris. Cette modeste chaire convenait peu à son ambition, et dès lors il pensait à la députation et peut-être au ministère. Il ne brillait cependant ni par la science ni par les idées; mais c'était un esprit fin, souple, délié, *qui* jugea tout d'abord *qu'il* y avait une route plus sûre, plus directe *que* le professorat pour le conduire au but *qu'il* se proposait... »

Ici, nous sommes obligé de demander pardon au lecteur. Sans la nécessité qui nous fait un devoir de citer textuellement, nous rajusterions cette prose un peu grossière et mal rabotée.

... « La presse commençait à prendre les grands développements que vous savez : il confia sa fortune à la presse, et il fit bien ; la presse a été magnifique avec lui et l'a richement doté. Quels si grands services lui a-t-il donc rendus? qu'a-t-il fait pour elle? Une *Etude* plus ingénieuse que profonde sur Beaumarchais, un *Eloge de Bossuet*, un *Mémoire* équivoque *sur la littérature du seizième siècle*, qui l'un et l'autre lui valurent de partager un prix à l'Académie; de piquants articles en forme de bulletins pour les combats de la rue Saint-Denis, pendant le ministère Villèle. C'est là tout, ce nous semble, avec les articles de polémique quotidienne qu'il écrit maintenant pour la Doctrine, comme il les écrirait pour tel autre système qui présenterait les mêmes garanties à sa fortune politique.

« La presse lui a donné, elle, richesses et puissance, une chaire en Sorbonne, une place au conseil d'État et la députation. Et qui sait jusqu'où iront ses libéralités? Elle n'ignore pas que le jeune député nourrit dès longtemps des espérances plus hautes, et soyez assurés qu'elle lui sera un appui fidèle, lorsque le simple matelot qui a tant exploré la terre ministérielle croira le moment venu de prendre en main le gouvernail. Vous voyez bien que la presse est une maîtresse facile, une reine débonnaire, qui n'est ni ingrate ni oublieuse, et qu'il faut bien moins de talent que d'esprit et de volonté pour captiver ses faveurs. »

Les faits étaient précis, comme on voit, et la conclusion peu flatteuse. Les mots étaient plus gros que nous n'aimons à les dire, et la vérité, dans cet apologue brutal, ne s'enveloppait guère de sous-entendus. D'ailleurs, pour éclairer d'un jour plus vif ses désagréables nudités, pour ne laisser aucun doute sur l'original du portrait qui venait d'être si vivement indiqué, l'auteur ajoutait :

« Il n'y a dans tout ceci que des rapports *bien éloignés* avec les *Mélanges* que M. Saint-Marc Girardin appelle... etc. »

Même tactique à l'endroit de ces *Mélanges*. M. Saint-Marc Girardin avait prodigué des éloges à l'Autriche et à la Bavière. Epiloguant sur la manière dont il les avait vues :

« Supposons, disait encore le critique, supposons, par exemple, que vous voyagiez aux frais du gouvernement, c'est-à-dire fort à votre aise, sans vous inquiéter du prix des voitures, ni de la cherté des hôtelle-

ries, attendu que le budget est là, derrière vous, qui ne sait pas chicaner avec un postillon ou un valet de chambre... Vous avez avec vous un passe-port qui vous sauve des perquisitions de la douane, et des lettres de recommandation qui attendrissent la police elle-même, etc., etc. »

L'hypothèse suivait ainsi le voyageur pas à pas. A Bade, au milieu des princes et des margraves, dans ce petit monde de choix, éclatant d'épaulettes, de décorations et de rubans, qui, l'été venu, transporte là ses salons ; à Vienne, chez M. de Metternich, qui, prenant à part le journaliste français, lui explique l'Autriche et les libertés dont elle jouit. L'hypothèse ne s'arrêtait pas à ces confidences intimes. Elle affirmait, l'impertinente, qu'au sortir de chez le premier ministre, le voyageur, déjà nanti de renseignements précieux, avait reçu de plus « un panier de vin de Johannisberg, le brevet d'un ordre assez connu et quelque ouvrage rare sur le pays. » Ce n'est pas, à coup sûr, dans les *Notices* (1) que l'hypothèse avait pris tout cela.

Nous ne croyons pas qu'elle ait été réfutée. Nous ne croyons pas même que, lorsqu'il l'a pu, M. Saint-Marc Girardin ait exigé de ses anciens détracteurs, devenus ses amis, le désaveu qu'elle appelait. Peut-être ne la juge-t-il pas aussi désobligeante qu'elle nous le paraît. Qui sait si, l'accolant à M. de Metternich, elle n'a pas même caressé les plus chères faiblesses du professeur doctrinaire? Ne goûte pas qui veut du vin de Johannisberg. Et peut-être, depuis lors, en a-t-il fait boire à l'hypothèse. Ce serait là une générosité, une clémence au-dessus de tout éloge.

Nous dirons à notre tour : Il n'y a dans tout ceci que des rapports *bien éloignés* avec l'Usage des Passions dans le Drame, sujet du cours de littérature professé par M. Saint-Marc Girardin. Le moment est venu de nous en occuper.

Mais comme, un peu malgré nous, la digression biographique a déjà rétréci considérablement nos limites, il conviendra pour aujourd'hui de nous borner à un résumé analytique, par lequel il est bon de préluder à toute discussion que l'on veut rendre intelligible.

La donnée du professeur est celle-ci. Les passions dramatiques étant envisagées dans leur essence éternelle et universelle, étudier sur la scène de tous les temps et de tous les pays les diverses modifications que l'art de les exprimer a subies; conférer les anciens et les modernes, soit lorsqu'ils se rencontrent sur un même sujet, soit lorsqu'ils traduisent un sentiment du même ordre et de la même énergie ; montrer, autant que possible, la supériorité des anciens; expliquer l'infériorité des modernes; rattacher l'une et l'autre à une sorte d'abaissement moral, de décadence philosophique dont on cherchera systématiquement la trace dans les principales scènes du théâtre contemporain, et surtout dans les pièces de M. Victor Hugo.

Si ce n'est point là le sens général des dix-neuf leçons ou chapitres que nous examinons, nous nous serions gravement trompé. C'est de très-bonne foi que, cherchant à le déduire de ce que nous avons lu, nous n'y trouvons rien de plus, rien de moins. Sur cet exposé naïf, bien des gens admireront qu'un aperçu aussi banal, une matière aussi resserrée, un ordre de développement tant de fois parcouru, fasse le sujet d'une œuvre critique ; bien des gens nous demanderont quelle opportunité peut rajeunir cette thèse surannée? si elle n'a pas été soutenue autant de fois qu'il l'a fallu, à propos de chacun des drames, de chacune des trilogies en question? si derrière les moissonneurs du feuilleton, — rapides, il est vrai, mais intelligents, actifs et armés au jour le jour d'une érudition qui leur est propre, — derrière ces autres critiques plus pesamment, sinon mieux fournis, qui reprennent en sous-œuvre le travail hebdomadaire des journaux quotidiens ; derrière les polémiques ardentes qui suivent les premières représentations un peu contestées, il reste encore à glaner quelque chose? et si ce quelque chose vaut la peine qu'on le glane?

Bien des gens nous feront ces questions, et nous ne leur répondrons qu'en reprenant notre tâche de bon et fidèle rapporteur.

M. Saint-Marc Girardin s'enquiert d'abord de l'émotion dramatique et de ses causes. L'émotion dramatique naît du spectacle des passions humaines. Pour émouvoir, il faut que la passion soit vraie. Une passion vraie, au théâtre, est une passion généralement ressentie ; il faut encore que le poëte s'adresse à l'intelligence et non pas aux sens. De ces deux conditions découle un double anathème, d'abord contre les passions excentriques, fortuites, individuelles; puis contre les appels aux sens qui nous conduiraient de proche en proche au cirque romain et aux sanglants combats des gladiateurs.

Comment les anciens rendaient-ils les émotions qui tiennent à la crainte de la mort? En les idéalisant, en les ennoblissant. De plus, ils prenaient soin de tempérer l'émotion au lieu de la pousser à bout. Antigone, Iphigénie, Polyxène, jettent un douloureux adieu à la vie qu'elles vont perdre; mais leurs plaintes plus ou moins amères, leur douleur plus ou moins violente, sont savamment atténuées par un mélange de résignation et de fermeté qui commande à la fois l'attendrissement et le respect. Euripide, et après lui Racine, ont compris qu'un seul sentiment ne suffisait pas à l'émotion. « Le personnage qui n'a qu'une seule pensée frappe, mais n'attache pas; c'est, pour ainsi dire, un cri poussé par la passion. Ce cri peut faire un mot, ou même une scène ; mais il ne peut pas faire un personnage. »

(1) *Notices politiques et littéraires sur l'Allemagne*, par M. Saint-Marc Girardin.

Suit la comparaison de l'Iphigénie antique avec le personnage de Catarina, dans *Angelo*. Catarina, elle aussi, a peur de mourir ; mais la révolte de sa chair contre la mort est une révolte toute physique. Elle émeut, mais comme la vue du sang ou les râles de l'agonie, comme les cris de Mme Dubarry se tordant aux pieds du bourreau durent émouvoir les spectateurs de son épouvantable mort. L'autre émotion, celle que les anciens cherchaient à produire, est celle qu'une âme d'élite aurait éprouvée en voyant Mme Roland plier noblement sous la hache, sans accuser la liberté au nom de laquelle on allait l'immoler.

Même comparaison, — il s'agit maintenant de la douleur physique — entre Philoctète et la recluse Gudule dans la logette du Trou aux rats (1). Ce rapprochement, qui peut sembler forcé, a été amené par l'impossibilité de trouver dans le drame moderne l'équivalent des plaies hideuses et du sang caillé qui souillent le héros grec. Les anciens, selon le professeur, faisaient ressortir les angoisses de la nature morale à côté des souffrances de la nature matérielle. Les unes font équilibre aux autres, elles se modèrent, et par là deviennent impossibles les excès de l'un ou l'autre genre, « la *contorsion* morale ou physique, » comme dit M. Saint-Marc Girardin. La littérature actuelle, en revanche, spiritualiste quant au choix des sujets, est matérialiste par l'expression. C'est l'instinct maternel, et non le sentiment maternel, que M. Victor Hugo a fait crier dans les dernières pages de son roman, lorsque les archers du roi Louis XI viennent prendre Esmeralda, réfugiée dans le sein de la recluse : « Oh ! oh ! oh ! mais c'est horrible.... Je vous dis que c'est ma fille, etc., etc. »

Le chapitre suivant est plutôt un commentaire qu'une démonstration. Par l'exemple d'Ulysse, et par celui de Robinson Crusoé, par celui de saint Paul (*Actes des Apôtres*), et par celui des officiers du *Kent*, navire anglais naufragé en 1825 dans le banc de Biscaye (*Revue britannique*), M. Saint-Marc Girardin établit que, dans la peinture du danger et des émotions qu'il cause, la plus légitime source de pathétique est encore l'âme humaine. Les effets matériels d'une catastrophe quelconque n'éveilleront jamais, quelque talent qu'on mette à les décrire, autant de sympathie que le courage, ou la confiance en Dieu, le dévouement à autrui, la fidélité à l'honneur ; en un mot, la nature maternelle perd sa grandeur dès qu'apparaît la nature morale.

Après l'amour de la vie, le professeur examine immédiatement la passion contraire, le dégoût de la vie, et les sentiments qui mènent au suicide. Le suicide commis dans l'égarement de la passion, Phèdre, Ajax, Didon ; le suicide philosophique et sentencieux, les stoïciens, les épicuriens, Caton et la société des Comourants (*Sunapothanoumenoi*) ; le suicide moderne enfin, causé par le malaise et l'inquiétude morale d'une époque sans croyances fixes, par l'orgueil déçu, par la mélancolie trop complaisamment bercée ; le suicide tel que le débat Hamlet, tel que le consomme Werther dans le roman de Goëthe, tel que M. de Vigny l'a presque divinisé dans *Chatterton ;* — M. de Vigny, le compétiteur académique de M. Saint-Marc Girardin (1).

Le suicide fournit au professeur l'occasion de mettre encore une fois en regard la littérature ancienne et la littérature moderne : l'une s'inspirant de l'amour de la vie, simple et naturelle comme lui, touchant au beau dans les arts et au vrai dans la morale ; l'autre prenant volontiers ses pensées dans la méditation de la destinée humaine, ses émotions dans l'appareil de la mort, raffinée comme le dégoût de la vie qui n'est jamais qu'un produit de la réflexion ; touchant dans les arts au fantastique et à l'exagération ; dans la morale, au matérialisme déguisé sous le nom de sensibilité.

Tout le reste du livre, sauf un chapitre de *Réflexions générales*, est consacré à examiner l'expression antique et l'expression moderne de l'amour paternel ou maternel.

Le vieil Horace envoyant ses fils au combat ; don Diègue pressant contre sa poitrine Rodrigue vainqueur de Gormas ; Géronte lui-même dans la célèbre scène du *Menteur* : *Etes-vous gentilhomme?* etc., manifestent l'affection paternelle, mais sans la dégrader, sans lui ôter ce caractère mâle et ferme qui la subordonne en certaines occasions à des sentiments plus élevés, l'amour de la patrie, le culte de l'honneur, l'orgueil du rang. La loi morale reste ainsi supérieure à l'instinct égoïste d'une aveugle paternité. Voyez au contraire Triboulet dans *le Roi s'amuse*. Il aime sa fille, mais d'un amour tout personnel, jaloux comme celui d'un amant, s'exprimant avec la même effusion, nous dirions presque les mêmes caresses. La lui prend-on, ce n'est pas le sentiment des dangers qu'elle court, ce n'est pas sa chasteté compromise, ce n'est pas l'idée des angoisses auxquelles une captivité subite soumet cette enfant timide, qui préoccupent le bouffon et le mettent hors de lui : s'il écume, s'il injurie et menace les grands seigneurs complices du rapt, s'il se rue en furieux contre l'huis de la chambre à coucher royale, c'est à la manière de l'animal dont on a dérobé les petits.

> Messeigneurs, il me faut ma fille. Il me la faut
> A la fin.... etc., etc.

Plus tard, quand il se décide à punir François Ier,

(1) *Notre-Dame de Paris*,

(1) Soit dit en passant, voilà le suicide en cause ; les Quarante auront à se décider entre son avocat et son détracteur, sans autre *mezzo termine* que de choisir *Joseph Delorme*. Comment vont-ils se tirer de là ?

sa vengeance cherche plutôt le suborneur que le despote effréné. Le fou pardonnerait à ce dernier d'avoir déshonoré Blanche ; le père ne supporte pas l'idée que l'autre soit aimé d'elle. Bref, cet amour paternel, exagéré comme on nous le dépeint, n'a plus de contre-poids possible. Il méconnaît toutes les lois divines et humaines; il annule tous les autres sentiments du cœur où il domine impérieusement et uniquement ; il ne peut plus être contrarié que par le hasard seul des événements, ce qui livre la scène à des complications sans fin, à des péripéties sans raison.

Plusieurs chapitres épisodiques suivent celui-ci. Dans l'un se trouvent aux prises l'auteur du *Paria* (noble talent qu'il faut regretter, et qu'une époque meilleure eût mieux maintenu), l'auteur du *Paria* et Collé. Dans un autre (*de l'Ingratitude des enfants*), l'*Œdipe à Colone*, le *Roi Lear* et le *Père Goriot* se trouvent en présence. Même rapprochement que tout à l'heure. Les anciens ont le sentiment, les modernes traduisent seulement l'instinct, et dans ce qu'il a de plus matériel. Une troisième étude est consacrée à la clémence paternelle ; *L'Heautontimorumenos* de Térence , la *Parabole de l'enfant prodigue* dans l'Écriture sainte, et la comédie de Voltaire sur le même sujet, montrent comment elle peut se traduire diversement. De là le professeur est conduit à chercher comment la comédie, peu respectueuse de sa nature, doit ménager les ridicules paternels, sous peine d'être immorale. Il examine à ce point de vue le *Père de famille* de Diderot, le Géronte de Piron dans *les Fils ingrats*, le Dupré de M. Étienne dans *les Deux gendres*. Puis il conteste à Jean-Jacques Rousseau la validité des sévères jugements que l'auteur d'*Émile* a portés contre l'immoralité des comédies de Molière.

L'amour maternel est étudié successivement dans les trois *Andromaque* d'Homère, d'Euripide et de Racine; dans les quatre *Mérope* de Torelli, de Maffei, de Voltaire et d'Alfieri; puis enfin dans la *Lucrèce Borgia* de M. Victor Hugo. Autant l'unité de sentiment, la simplicité d'intérêt, la pureté du type antique est exaltée, autant est attaqué le mélange de vice et de vertu qui a été violemment opéré dans le type moderne. L'unité morale est-elle préférable, non-seulement comme leçon, mais aussi comme moyen dramatique? M. Saint-Marc Girardin le pense et développe à loisir sa thèse. *L'Orphelin de la Chine*, tel que les Chinois le connaissent, et tel que Voltaire l'a plus tard métamorphosé, nous est offert comme un autre développement de l'amour maternel. *Rodogune* et *la Mère coquette* de Quinault prouvent que le pervertissement de l'amour maternel peut devenir un élément dramatique lorsqu'on l'exagère jusqu'au sublime, ou lorsqu'on l'atténue jusqu'au ridicule. Bref, la dernière thèse est celle-ci : « La littérature moderne n'est pas l'image de la société moderne. L'imagination d'un peuple et sa morale pratique sont deux choses non-seulement distinctes, mais opposées. Une séparation chaque jour plus complète s'opère entre ce qui s'écrit et ce qui se fait. La décadence littéraire n'est donc pas un symptôme de la décadence sociale. »

On a maintenant, si toutefois l'aridité de cette table des matières n'a pas rebuté l'attention, on a l'idée générale du *Cours* de M. Saint-Marc Girardin. Nous serons donc en droit, un autre jour, d'aborder sans préambule l'examen des opinions qu'il renferme, et de la forme sous laquelle ces opinions se présentent.

O. N.

A PROPOS D'UN OISEAU.

Charme des prés, jaune bergeronnette,
Battant de l'aile au bord de mes ruisseaux
Lorsque les bœufs agitent leur sonnette,
Tes petits pieds font pencher les roseaux.

Si par hasard la demoiselle bleue
Vient bourdonner autour des joncs fleuris,
Tu la poursuis en déployant ta queue,
Et les rats d'eau s'émeuvent de tes cris.

Puis quand tu vas glisser sur les pelouses,
Brisant du bec le gazon diapré,
Tu sais fort bien disputer aux farlouses
L'aile en morceaux d'un papillon nacré.

Puis agitant tes ailes entr'ouvertes,
Tu sais aussi d'un geste plus hardi
Fouiller la terre au pied des tiges vertes,
Pour y trouver le cloporte engourdi.

Mais si la mouche est pour toi, bergerette,
Si l'agneau noir est pour le loup-cervier,
Cache aux forêts ta jaune gorgerette,
Car du couchant s'élance un épervier.

C'est le destin de toute la nature
En vain la mort pousse la cendre aux vents;
L'essaim joyeux sort de la pourriture,
Les tombeaux sont le berceau des vivants

Fleur, oiseau, terre, ou planètes errantes,
Hommes ou vers qui rongent un linceul,
Dieu crée en vain des formes différentes,
L'essence est une et réside en lui seul.

Charme des prés, jaune bergeronnette,
Battant de l'aile au bord de mes ruisseaux,
Lorsque les bœufs agitent leur sonnette,
Tes petits pieds font pencher les roseaux.

ARTHUR PONROY.

SONNET.

Sous des barreaux de fer le lion renfermé,
Le lion souverain, à l'œil triste et terrible,
Et qui, vaincu, se sent en lui-même invincible,
En stériles assauts ne s'est point consumé.

Sans vouloir s'agiter, et comme accoutumé,
Il s'assied, sous son poil rentre l'ongle infaillible
Qu'on n'affrontera pas, et sa ride impassible
Ne dit rien des fureurs dont son cœur est armé.

Quelquefois seulement, quand l'odeur de l'orage
Vient remuer ses flancs, magnifique et sauvage,
Il se dresse, et dans l'air étend sa grande voix.

Les geôliers ont frémi; lui, de nouveau s'affaisse :
Il n'a pas pour longtemps à supporter leurs lois;
Il étouffe, et la mort va finir sa détresse.

Le comte DE GRAMONT

Physionomie Parisienne.

Le Midi.

EUGÈNE LE ROUX

Bourreaux à la porte d'une prison.

DISCOURS

DE FUSELI

SUR LA PEINTURE.

INTRODUCTION.

i les principes des beaux-arts ne peuvent être mieux développés que par ceux qui les ont mis en pratique, les artistes, il faut en convenir, n'étant pas plus exempts des préjugés que les autres hommes, sont aussi quelquefois excités par l'intérêt personnel ou par les passions à produire et à défendre d'étranges paradoxes.

Michel-Ange, écrivant sur son art, aurait pu soutenir, comme il le disait, *que la peinture à l'huile ne convenait qu'à des femmes ou à des hommes sans énergie;* et *le Poussin*, malgré l'esprit philosophique qui le caractérise, malgré l'étude particulière qu'il fit des procédés de l'école vénitienne, aurait pu entreprendre de prouver que le coloris est le palliatif de l'ignorance ; mais aurait-on moins de vénération pour les excellents préceptes qu'ils nous auraient laissés, parce qu'on rencontrerait un petit nombre d'erreurs évidentes dans quelques-unes de leurs leçons ?

La source de ces erreurs est dans notre amour-propre. Lorsque nous nous occupons d'une poétique, il nous persuade de la composer de manière à ce que nous en tirions le plus grand avantage. Ainsi, plus il y aura de parties faibles dans le talent de l'artiste écrivain, plus il sera à craindre qu'il n'établisse autant de principes destinés uniquement à justifier ses défauts.

Il est donc utile, pour bien juger de la doctrine d'un artiste, de connaître son talent, son éducation, son caractère, toutes les circonstances enfin qui peuvent avoir influé sur ses opinions.

C'est dans cette vue que nous croyons devoir communiquer à l'Académie quelques renseignements sur M. Fuseli, auteur de lettres sur la peinture dont nous offrons ici la traduction.

M. *Fuseli* ou *Fuesseli*, né en Suisse, a fait d'excellentes études classiques, après lesquelles il a étudié la médecine, qu'il a même exercée pendant quelque temps. Il a donc commencé trop tard l'étude de la peinture, car l'expérience a prouvé que les éléments

de cet art ne peuvent être appris que dans l'adolescence. D'abord les organes n'ont plus, au delà de cet âge, la souplesse nécessaire pour le mécanisme de l'exécution; et ensuite, l'imagination étant trop remplie, il n'est plus possible d'avoir cette attention continuelle et, en quelque sorte, servile, qui est indispensable pour apprendre à imiter avec précision.

En effet, alors que l'on commence à dessiner, si l'on est tourmenté du désir de substituer d'autres formes à celles que l'on a sous les yeux, on ne saura jamais imiter : on pourra bien, dans la suite, produire des ouvrages qui offriront une sorte de magie ou de grâce; mais on n'y trouvera rien de vrai.

Peu de nos artistes ont vu des tableaux de M. *Fuesseli*, mais on connaît plusieurs gravures d'après lui : *Cordelia aux pieds du roi Lear*, *les Sorcières de Macbeth*, *le Cauchemar*, *Guillaume Tell*, etc., etc. N'existât-il de lui que la figure placée au frontispice de son livre et qui représente *le Silence*, elle pourrait donner une idée de sa manière de sentir dans les arts.

Si l'on peut exprimer *le Silence* par une attitude semblable, comment exprimera-t-on l'extase d'une prêtresse de Delphes (1) ?

En sa qualité d'étranger, M. *Fuesseli* doit avoir, contre l'école française, des préventions qui se seront fortifiées en Italie et surtout en Angleterre. A l'exception du voyage qu'il a fait en France, après la paix d'Amiens (et ses discours étaient déjà imprimés), aucune circonstance n'a pu l'instruire de la régénération de notre école. Il est donc naturel qu'il nous ait jugés sur ce que nous étions il y a cinquante ans. Il devait, sans doute, mettre moins d'amertume dans sa critique; mais est-il possible d'être juste, lorsqu'on est dominé par une imagination ardente et par des préventions?

Cependant ce n'est pas seulement à ses préventions contre les artistes français en général qu'il faut attribuer le ton d'humeur avec lequel il combat *Falconet*, puisqu'il emploie tous les ménagements de l'urbanité lorsqu'il discute les opinions de *Reynolds*, qui partageait celles du statuaire français. La véritable cause de son animosité contre celui-ci, c'est la *rivalité littéraire;* et M. *Fuesseli* aurait bien plus aisément pardonné à l'artiste d'avoir été entraîné par le mauvais goût de son siècle, qu'au littérateur d'avoir osé jeter le gant aux savants de son temps, et d'avoir soutenu contre eux que le jugement des écrivains de l'antiquité, en matière d'art, n'était pas plus infaillible ni plus irréfragable que celui des savants de nos jours. Cette hardiesse d'opinion était, dans les idées de M. *Fuesseli*, une impiété qui devait enflammer son fanatisme pour les anciens.

Falconet, n'ayant commencé à lire leurs écrits qu'après avoir étudié son art, devait soumettre leurs opinions au jugement de sa raison. Aucun préjugé d'enfance ne l'avait accoutumé à reconnaître dans les Grecs et dans les Romains une supériorité de lumières sur les modernes.

Sa première éducation avait été totalement négligée; mais il suppléa aux études de collége par une force de tête peu commune. Né avec un tempérament trop irritable, il ne put, comme tant d'autres lui en avaient donné l'exemple, supporter la prétention de quelques gens de lettres, ses contemporains, qui voulaient juger les arts et diriger les artistes, parce qu'ils savaient lire *Homère* et *Cicéron* dans leurs langues originales. Il se fit contre eux le champion des artistes, et, pour se préparer à cette lutte, il commença, à trente-cinq ans, l'étude des langues anciennes, afin de combattre ses adversaires jusque dans leurs retranchements.

M. *Fuesseli*, au contraire, lorsqu'il commença l'étude de la peinture, était très-versé dans la littérature ancienne, et les préjugés de sa première éducation influèrent nécessairement sur sa manière de voir l'art. Il dut croire, avec *Cicéron*, que le défaut de couleur et le ton sale des anciens tableaux étaient des titres à l'excellence. Il dut croire, avec *Quintilien* et plusieurs autres, qu'il suffisait de s'exalter l'imagination par la lecture d'*Homère* pour apprendre, comme *Zeuxis* et *Phidias*, à caractériser *Jupiter*.

On trouve dans M. *Fuesseli* deux hommes bien distincts, le littérateur et l'artiste.

Comme homme de lettres, il a été entraîné à former des conjectures, peut-être plus savantes qu'utiles, sur l'état de l'art en Grèce, à des époques dont il ne nous reste aucun monument authentique; mais, d'un autre côté, l'étude et l'exercice de la peinture lui ont donné des connaissances qui n'appartiennent qu'aux artistes seuls.

Il y a sans doute, dans l'ouvrage de M. *Fuesseli*, des principes que l'on peut contester et d'autres qui, pris rigoureusement à la lettre, pourraient égarer; mais, dans l'état où se trouve actuellement parmi nous l'enseignement des arts, si quelques élèves étaient disposés à croire qu'en méditant sur *Homère* ils rivaliseront avec les Grecs, ils ne seraient pas destinés par la nature à devenir de grands artistes; et il n'y a pas un élève, commençant à dessiner, qui ne soit déjà persuadé qu'il y a plus à profiter dans l'imitation et dans la comparaison de ce que la nature et les chefs-d'œuvre des Grecs offrent de plus

(1) Nous l'appelons *le Silence*, parce que l'auteur a écrit sur le médaillon le mot grec Σιγὴ, dans la crainte, vraisemblablement, qu'on ne s'y trompât. Et, en effet, une figure qui a les jambes croisées, comme nos garçons tailleurs, les bras aussi croisés, presque dans le même sens, entre les jambes, la tête penchée en avant, ne laissant voir que le vertex, d'où les cheveux épars tombent sur les bras et sur les jambes, une telle figure, disons nous, pouvait représenter tout ce qu'on aurait voulu, excepté *le Silence*.

beau, que dans la lecture des meilleurs écrivains de l'antiquité.

Au reste, il ne nous appartient pas de prévenir le jugement de l'Académie sur cet ouvrage. Notre unique intention, en le traduisant, a été de la mettre à portée d'apprécier le présent qu'elle a reçu.

Les idées de M. *Fuesseti* s'élèvent quelquefois inopinément dans les régions les plus abstraites, où l'imagination la plus active ne peut les suivre sans une extrême difficulté; ses expressions, dictées alors par l'enthousiasme, se couvrent d'une obscurité qui doit en dérober le sens. En général, son style est approprié à ses idées, et ses idées portent le caractère du genre qu'il affectionne et que les Grecs nommaient *pathos*. Nous n'avons pas cru devoir, dans notre traduction, imiter sa manière d'écrire, et nous nous sommes borné à faire connaître sa pensée aussi fidèlement qu'il nous a été possible, bien persuadé que lorsqu'un artiste parle des arts pour l'instruction élémentaire, pour l'instruction pratique, ou même pour former le goût de ses auditeurs, il ne peut être trop simple, puisque c'est le seul moyen d'être clair.

P. Mérimée.

PREMIER DISCOURS.

ART ANCIEN.

Ταῦτα μὲν οὖν πλαττῶν καὶ γραφέων καὶ ποιητῶν παῖδες ἐργάζονται. Ὁ δὲ πᾶσιν ἐπανθεῖ τούτοις, ἡ Χάρις, μᾶλλον δὲ πᾶσαι ἅμα ὁπόσαι χάριτες, καὶ ὁπόσοι ἔρωτες περιχορεύοντες, τίς ἂν μιμήσασθαι δύναιτο;

Luciani Imagines.

INTRODUCTION. — LA GRÈCE EST LA MÈRE DES ARTS. — SOMMAIRE DES CAUSES MORALES ET POLITIQUES. — CONJECTURES SUR LES PROCÉDÉS MÉCANIQUES DE L'ART — ÉPOQUE DE LA PRÉPARATION. — POLYGNOTE. STYLE ESSENTIEL. — APOLLODORE. STYLE CARACTÉRISTIQUE. — ÉPOQUE DE L'ÉTABLISSEMENT. ZEUXIS, PARRHASIUS, TIMANTHES. — ÉPOQUE DE LA PERFECTION. EUPOMPE, APELLES, ARISTIDE, EUPHRANOV.

La tâche qui m'est imposée est au moins aussi difficile qu'honorable à remplir. En effet, si ce n'est pas une entreprise aisée de discourir sur un sujet quelconque avec vérité, clarté et précision, devant des auditeurs de toutes classes ou réunis par hasard, devant des hommes qui n'ont pas les premières notions du sujet, ou dont la curiosité seule ne peut pas même captiver l'attention, combien doit-il être difficile de parler systématiquement d'un art devant une assemblée choisie, composée de professeurs qui ont également illustré leur nom par la théorie et par la pratique de cet art; de censeurs dont le goût s'est formé et perfectionné par l'étude contemplative et par la comparaison, et d'élèves enfin qui, tendant tous au même but, attendent qu'on leur indique la meilleure et presque toujours la plus courte voie, pour y arriver avec honneur et utilité.

Le professeur doit enseigner aux élèves « les principes de la composition, former leur goût sur le « dessin et sur le coloris, fortifier leur jugement, « mettre sous leurs yeux les beautés et les imperfections des ouvrages célèbres, le mérite particulier et les défauts des grands maîtres, et, finalement, les placer dans les sentiers les plus droits « et les plus faciles pour leurs progrès (1). » Si ces différentes obligations supposent dans l'élève un fonds suffisant de connaissances élémentaires, quelque habileté dans leur emploi, une forte volonté d'exercer son jugement et sa main, et surtout une grande docilité; elles exigent aussi, de celui qui est chargé d'y satisfaire, une instruction fondée sur une théorie, nourrie et mûrie par la pratique, une nombreuse collection de matériaux choisis et préparés, une grande clarté dans la méthode et dans l'explication, une imagination plaçant les objets sous des points de vue différents de ceux où ils apparaissent communément, une imperturbable présence d'esprit, et cette fermeté, résultant du sentiment intérieur de sa force qui, en s'abaissant à corriger des fautes, ne peut être fléchie par aucune considération. Comme des conditions semblables décourageraient un mérite supérieur au mien, l'espoir que je conçois d'obtenir votre approbation, tout modeste qu'il est, repose en grande partie sur cette indulgence dont vous pouvez honorer ma bonne volonté et que vous refuseriez à mes talents.

Dans le développement de mon plan, je crois devoir préférer une marche méthodique qui me fournira les moyens, quand l'occasion s'en présentera, de parler plus complétement de certaines parties de l'art, tandis que l'abondance des autres, qui paraissent ou qui peuvent être réellement plus importantes, me forcera de les écarter brusquement ou de ne pas les traiter avec toute l'attention qu'elles méritent. Le premier discours présentera une esquisse plus critique qu'historique de l'origine et des progrès de l'art; nous bornerons nos recherches à l'époque où les faits et les communications positives ont remplacé les conjectures. Cette époque offre deux divisions naturelles : l'art chez les anciens, sa renaissance parmi les modernes. Chacune de ces divisions se divise en trois périodes : la préparation, l'entier établissement et le raffinement.

Le second discours traitera des sujets qui ne conviennent qu'à la peinture ou à la sculpture, et, en les distinguant de ceux qui appartiennent à la poésie, nous tâcherons de déterminer les limites réci-

(1) Extrait des règlements de l'Académie royale de Londres. Article *Professeurs* (p. 21).

proques de ces deux arts, d'après la différence essentielle de leurs moyens et de leurs matériaux. Ce discours établira la distinction de trois genres principaux de peinture : l'épique, le dramatique et l'historique. Ces trois genres ont pour branches collatérales les portraits de caractère, les paysages et les autres genres inférieurs d'imitation.

Nous examinerons, dans le troisième discours, le dessin, la correction, la copie, l'imitation, le style, ainsi que ses qualités comme *essentiel*, *idéal*, *caractéristique ;* nous dirons comment on s'en écarte ; nous classerons les modèles qui nous sont parvenus des monuments de l'ancienne sculpture.

Nous destinerons le quatrième discours à l'invention, dans son sens le plus général et le plus particulier, en tant qu'elle découvre, choisit et combine le possible, le probable et les sujets de la nature les plus connus, de manière à frapper par la nouveauté.

Le cinquième discours aura pour objet la composition et l'expression qui vivifie et qui pare l'invention.

Nous finirons, dans le sixième discours, par des observations sur le coloris, sur les draperies et sur l'exécution.

Telle est la série régulière de considérations sur un art qui en offre une source inépuisable, sur lesquelles je me propose de fixer votre attention, dans un dernier discours, si ma santé et les circonstances secondent mes désirs. Quant à présent, l'exubérance du sujet, le mérite de chacune de ses parties, les différentes manières de les étudier qui se présentent d'elles-mêmes dans un cours, mes occupations indispensables et quelques obstacles, que je ne puis ni prévoir ni éviter, ne me permettent de vous offrir que des fragments. Le premier discours, ou l'histoire critique du style ancien et moderne, présente deux sujets d'études par sa richesse et, à mon avis, par son importance. Le troisième discours contiendra les sujets qui sont particulièrement propres à l'art et à l'invention, tirés du second et du quatrième discours et liés ensemble par une analogie sensible.

Mais, avant de nous occuper de l'histoire du style, il me paraît indispensable de convenir, entre nous, de la valeur des termes que nous emploierons pour en parler, afin que mon vocabulaire technique, qui est à peu près le même que celui de votre dernier président, ne se trouve pas en opposition avec celui de mes auditeurs. Je me borne, en ce moment, à quelques-uns des termes les plus remarquables, comme nature, beauté, grâce, goût, copie, imitation, génie, talent. Par *nature*, j'entends les principes généraux et permanents des objets visibles, qui ne sont altérés ni par des accidents, ni par des maladies, ni par la mode, ni par des habitudes locales. Le mot *nature* exprime une idée collective ; et quoique chaque individu d'une espèce porte le caractère de la nature, un objet isolé ne l'offre jamais dans la perfection. Pour vous expliquer ce que j'entends par *beauté*, je ne prétends pas vous égarer avec moi dans les idées abstraites et les rêveries romanesques de la philosophie platonicienne, ni examiner même si elle est le produit d'un principe simple ou composé. Comme idée locale, la *beauté* est une princesse despotique exposée à toutes les anarchies du despotisme : aujourd'hui sur le trône, et demain sans empire. Ce que nous appelons *beauté*, c'est cet ensemble harmonieux de la forme humaine, cette union enchanteresse de toutes ses parties, pour une seule fin, ce résultat des modèles que nous ont laissés les anciens, nos grands maîtres dans cet art, et dont les modernes, en les imitant, ont prononcé respectueusement la supériorité.

Par *grâce*, j'entends cet équilibre facile dans le mouvement et dans le repos, jet du caractère et produit de la propriété du sujet, qui n'est jamais en deçà ni au delà de ce qu'exige la nature. Appliqué à l'exécution, ce mot signifie l'adresse savante avec laquelle on cache les moyens qu'on a employés et les difficultés qu'on a surmontées pour produire cet effet. Quand on prononce le mot *goût*, on ne veut pas dire simplement ce qui est indispensable pour l'art ; le *goût* indique les degrés d'excellence et s'étend, par la comparaison, de la justesse à la perfection. Notre langage, ou plutôt ceux qui l'emploient, confondent généralement, en parlant de notre art, la *copie* et l'*imitation*, quoiqu'elles diffèrent essentiellement l'une de l'autre dans leurs opérations et dans leurs moyens. Il ne faut, pour copier, qu'un coup d'œil juste ou une main facile, sans la moindre prétention à la faculté de choisir ou de rejeter, tandis que c'est le choix, dirigé par le jugement ou par le goût, qui constitue l'*imitation;* et personne n'a jamais élevé le copiste le plus fidèle au noble rang de l'artiste. L'*imitation*, chez les anciens, était essentiellement caractéristique, idéale. L'imitation essentielle dépouillait la nature de tout accident, de tout défaut, de tout superflu. L'imitation caractéristique établissait les rapports de l'objet particulier avec la forme générale. L'imitation idéale élevait l'objet entier et toutes ses parties au plus haut degré d'harmonie. Je ne parlerai du *génie* qu'avec beaucoup de réserve, car aucun mot n'a été appliqué avec plus d'indifférence. Par *génie*, j'entends cette puissance qui agrandit le cercle des connaissances humaines, qui découvre de nouveaux sujets dans la nature ou qui combine d'une manière nouvelle les sujets connus ; le talent, au contraire, recueille, classe et perfectionne les découvertes du génie.

Traduit de l'anglais par P. Mérimée.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

LA DAME BLANCHE DE SAINT-FONS.

II.

ERNESTINE avait un cousin, M. Pierre d'Usclas, propriétaire aux environs d'Olargues. Le cousin l'avait recherchée en mariage, et, comme beaucoup d'autres, avait été refusé ; mais la voyant écarter tour à tour chaque prétendant à sa main, il s'était mis, plein de philosophie, à espérer du temps, et demandait à la chasse des consolations.

— Quand ma cousine sera lasse de dire non à tout le monde, il faudra bien qu'elle se décide à répondre oui à quelqu'un. Ce quelqu'un sera moi, pensait-il. La patience était son moyen de séduction.

Pierre d'Usclas avait donc établi autour de sa cousine un système de surveillance qui lui permettait de connaître toujours au juste lequel de ses rivaux devenait dangereux par ses assiduités. Ce système n'avait pas tardé à lui faire connaître que quelque chose d'inusité se passait au château. Il essaya de percer ce mystère en causant avec Ernestine qu'il voyait fréquemment; mais sa finesse de montagnard échoua contre la ruse que l'amour inspire aux plus naïves personnes.

Un jour cependant il entraîna sa cousine sous une verte allée de platanes qui descendait du château jusqu'au bord d'une petite rivière voilée de peupliers. Pierre d'Usclas avait sur les lèvres un certain sourire narquois qui ne présageait rien de bon; Ernestine fredonnait en l'observant du coin de l'œil.

— Vous savez, chère cousine, dit enfin le propriétaire, que je suis le chasseur le plus déterminé de la contrée.

— Vos chiens font assez de bruit pour que nul ne l'ignore.

— Or, il m'arrive parfois, tout en courant les bois, de fort singulières aventures.

— Vraiment! quelque rencontre avec une belle inconnue que vous aurez sauvée des poursuites d'un chevalier félon ?

— Non pas! Je ne suis pas assez héros de roman pour faire de ces prouesses.

Ernestine lança un regard rapide à Pierre; le même sourire flottait sur la bouche du chasseur.

— Ces aventures, reprit-il, tiennent à ma profession; quand on se lève le matin, avant le jour, et qu'on se couche le soir, après la lune, pour surprendre le gibier, on voit souvent d'étranges choses; mais ce n'est pas toujours ce qu'on attend qu'on découvre.

Ici Pierre fit une pose; Ernestine cueillait des marguerites, mais le cœur lui battait bien fort.

— Croiriez-vous, continua l'imperturbable cousin, que hier au soir, à la tombée de la nuit, j'ai vu passer sur la lisière du bois deux jeunes gens qui marchaient fort près l'un de l'autre, ma foi! Tenez, ils se sont assis là-bas au pied de ce gros noyer; les ténèbres les y ont surpris. Sans doute ils se disaient des choses bien intéressantes. Ce matin, à l'aube, je les ai revus; mais cette fois du côté de la rivière, à l'endroit où elle fait un coude; ils sortaient du parc et se sont blottis dans l'ombre sous les saules. J'allais au bord de l'eau pour surprendre des ramiers; j'ai trouvé deux tourterelles!

Ici le cousin partit d'un gros éclat de rire. Ernestine rougit.

— Vous ne devinez pas qui ça peut être, ma cousine? ajouta le chasseur.

— Non vraiment, répondit la jeune fille avec un trouble extrême.

— Ah! vous avez ordinairement plus de perspicacité. Voulez-vous que je vous le dise, moi? Les deux jeunes gens, c'était vous et...

— Silence! je vous en prie! s'écria Ernestine tremblante. S'il ne se fût pas agi d'un malheureux, d'un proscrit, qu'une indiscrétion peut perdre, déjà je me serais confiée à vous.

— Oh! interrompit M. d'Usclas, je ne tiens pas du tout, veuillez le croire, à servir de confident à des amourettes.

Ernestine pâlit; elle leva sur Pierre un regard plein de dignité.

— S'il ne vous plaît pas d'entendre cette confidence, monsieur mon cousin, lui dit-elle d'une voix ferme, il ne me plaît pas, à moi, que vous interveniez dans des affaires qui ne vous concernent en rien.

— Cependant, ma cousine, murmura le chasseur un peu étourdi par la vivacité de la réplique, quand il y a dans votre conduite des apparences qui peuvent vous condamner, je dois en bon parent...

— Je ne connais ici personne que ma grand'mère, Mme la baronne d'Usclas, qui ait le droit de me donner des avertissements, reprit la jeune fille avec force, et si elle approuve ce que je fais, nul n'a le droit de le trouver mauvais.

En achevant ces mots, Ernestine salua son cousin, et se retira.

— Au diable la liseuse de romans! s'écria le montagnard en brisant un jeune peuplier avec la crosse de son fusil. Mais, par saint Pierre, mon patron, j'aurai ma revanche!

A quelques jours de là, vers midi, tandis que Frédéric de Salvan se promenait le long d'un petit sentier dans une vallée où parfois Ernestine et lui portaient leurs pas, il fut brusquement abordé par le garde champêtre de la commune qui lui demanda ses papiers.

— Parbleu! pour qui me prenez-vous? s'écria Frédéric, qui le plus souvent ne pensait guère à sa proscription; il n'y a que les voleurs qui en aient.

— Ma foi, monsieur, je vous prends pour quelqu'un qui se promène trop souvent la nuit. Veuillez me suivre chez monsieur le maire.

M. de Salvan n'avait garde d'en rien faire; il allait sans doute avoir recours à l'argument irrésistible de Figaro, lorsqu'aux deux extrémités du sentier parurent à la fois Pierre d'Usclas et le substitut, et Mlle des Fieux qui accourait au rendez-vous.

Frédéric comprit que l'heure fatale était arrivée; il se résigna.

Lorsque Ernestine aperçut le garde champêtre auprès de Frédéric, elle comprit qu'un danger nouveau menaçait celui à qui elle servait de providence. Elle hâta sa marche, et, toute pâle d'une émotion secrète, se suspendit au bras du jeune homme.

Pierre s'avançait, suivi du substitut, auquel il sembla d'un coup d'œil rapide indiquer Frédéric.

— Un magistrat! dit tout bas Ernestine à l'oreille du faux proscrit. Mon Dieu! vous êtes perdu!

— Je le sais, lui répondit Frédéric; mais, ajouta-t-il en lui-même, ce n'est pas comme elle le pense.

Au moment où Mlle des Fieux s'attendait à quelque redoutable interrogatoire, le substitut, après avoir considéré Frédéric, lui tendit brusquement la main.

— Quoi! c'est donc vous? s'écria-t-il. Tandis que votre oncle et tous vos amis inquiets cherchent vos traces sur les grandes routes, vous vous cachez, comme un poëte, sous ces frais ombrages!

Frédéric aurait volontiers cherché querelle au substitut pour lui imposer silence, mais l'impitoyable magistrat se gardait bien de comprendre ses mouvements et ses coups d'œil.

— Ce que vous avez fait là n'est pas bien; on ne quitte pas ainsi ses amis, surtout un respectable parent dont on doit hériter. Si j'avais eu l'honneur d'être neveu de M. de Chaux, je n'aurais pas si brusquement pris congé de lui, reprit le substitut en riant.

A ce nom de M. de Chaux, Mlle des Fieux quitta vivement le bras de M. de Salvan, pâlit, le regarda un instant avec angoisse, fit quelques pas en chancelant, et tomba évanouie.

Avant que Frédéric fût revenu de sa stupeur, le substitut et M. d'Usclas avaient transporté Mlle des Fieux au château.

Vers le soir, M. de Salvan reprit tristement le chemin de Saint-Pons sans être parvenu à revoir celle qu'il aimait bien plus encore, maintenant qu'il craignait de l'avoir perdue pour jamais.

Pendant la nuit, mille projets insensés roulèrent dans son esprit. M. de Chaux, à qui il avait fait

part de sa téméraire entreprise, ne savait quelles consolations lui prodiguer, quelles espérances faire luire à ses yeux.

Vers le matin cependant, Frédéric allait partir pour Olargues avec la ferme résolution de se brûler la cervelle sous les fenêtres d'Ernestine si elle refusait de l'entendre, lorsque son groom, tout essoufflé, lui remit une lettre qu'un valet de ferme venait d'apporter.

Frédéric rompit vivement le cachet; l'écriture de la suscription lui était bien connue.

« Vous m'avez indignement abusée, monsieur, « disait la lettre; je vous avais accueilli avec con- « fiance, et vous vous êtes joué de ma crédulité. Si « l'amour que vous me juriez hier encore pouvait « être sincère, il serait votre châtiment; mais vo- « tre cœur sans doute mentait comme vos lèvres. « Adieu; je vous pardonne et je pars. Vous ne me « reverrez jamais.

« Ernestine. »

Frédéric oublia le substitut et le cousin, sauta sur un cheval et partit au galop.

Si elle lui avait écrit, n'était-ce pas qu'elle l'aimait encore?

La chaise de poste qui entraînait Mlle des Fieux et sa grand'mère suivait la route de Béziers; le valet de ferme l'avait confié tout bas au groom; elle allait grand train, mais Frédéric la poursuivit si bien à franc étrier, qu'à huit ou dix lieues de Saint-Pons il aperçut enfin la poussière que faisaient voler les roues de la voiture.

Les chevaux, lancés par un postillon maladroit, descendaient une côte au galop; la chaise de poste effleurait les bords d'un ravin profond où le moindre faux pas pouvait la culbuter; Frédéric comprit le danger, enfonça les éperons dans les flancs de son cheval, et vint avec l'impétuosité de la foudre se précipiter sur l'attelage qu'il parvint à arrêter. Lui-même roula sur le chemin; mais la voiture était immobile. Six pouces de terrain la séparaient de l'abîme.

Quand Frédéric ouvrit les yeux, sa tête reposait sur les genoux d'Ernestine; meurtri et sanglant de sa chute, il ouvrit la bouche pour implorer son pardon, deux grosses larmes coulaient lentement sur le visage décoloré de la jeune fille.

— Me pardonnerez-vous? murmura Frédéric. Et doucement il prit ses mains.

Ernestine rougit, et, penchant sa tête sur le sein de sa grand'mère, laissa ses mains tremblantes aux mains du jeune homme.

Le soir même, M. Frédéric de Salvan rentrait au château, mais cette fois du moins en qualité de fiancé de Mlle des Fieux.

La première visite qu'il reçut lorsqu'il se rendit le lendemain à Saint-Pons, où M. de Chaux l'attendait, fut celle de M. Pierre d'Usclas. Le cousin avait fait éclater tout son ressentiment à la nouvelle des fiançailles de celle que si patiemment il avait attendue.

Frédéric, qui ne songeait guère à tuer personne, allait lui tendre la main, lorsque M. d'Usclas lui demanda brusquement des explications sur sa conduite.

— Elle est claire, monsieur, répondit Frédéric: j'aime mademoiselle votre cousine, et elle a bien voulu m'accorder sa main.

— Vous n'ignoriez pas cependant que j'avais des droits antérieurs aux vôtres, des droits incontestables, ceux qui proviennent de l'ancienneté?

— Ce sont précisément ceux-là qu'on peut le moins invoquer auprès des femmes. D'ailleurs Mlle des Fieux avait, je crois, déjà décliné l'honneur de vous appartenir.

— Vous plaisantez, je crois! s'écria Pierre; mais sachez bien que je ne souffrirai jamais qu'un Parisien vienne épouser la plus jolie et la plus riche héritière du pays, celle-là même que j'avais choisie.

— Je connais tout votre bon goût; en vous imitant j'étais sûr de bien faire.

M. d'Usclas voulut répliquer. Frédéric l'arrêta.

— Mon Dieu! reprit-il en souriant, permettez-moi de ne pas me fâcher; l'amour n'a plus laissé de place à la colère dans mon cœur. Vous allez, j'imagine, me proposer un duel. Si vous y tenez absolument, je ne refuse pas d'échanger une balle avec vous; mais quel sera le résultat de cette belle équipée? Mlle des Fieux vous en aimera-t-elle davantage après? C'est au moins douteux. Et si par hasard je vous tuais, qui donc, s'il vous plaît, maintiendrait les saines traditions du noble art de la vénerie sur les terres d'Usclas? Croyez-moi, restons amis; vraiment je vous en voudrais trop si vous m'exposiez à vous casser un bras!

Pendant ce discours, M. d'Usclas avait fort attentivement considéré une panoplie de sabres, de pistolets, d'épées, de carabines, suspendus au mur; leur présence faisait supposer que M. de Salvan connaissait intimement l'usage de toutes ces armes avec lesquelles on débarrasse si facilement le prochain d'une vie importune; sans hésiter, il tendit la main à Frédéric de Salvan.

— Vos raisons sont excellentes, lui dit-il; je suis de vos amis.

Frédéric de Salvan occupe aujourd'hui un emploi considérable à la cour des comptes, et dans la jeune femme qui fait avec tant de grâce et de prévenance les honneurs de son petit hôtel de la rue d'Anjou-Saint-Honoré, on ne reconnaît plus la sauvage indépendance de Mlle des Fieux.

De la Dame blanche de Saint-Pons il n'est resté que le cœur et la beauté.

Amédée Achard.

BUDGET

DES

RECETTES DES THÉATRES DE PARIS

DEPUIS CINQUANTE ANS.

(3e article.)

Théâtres de mélodrames. — Nicolet et la Gaieté, Audinot et l'Ambigu : célébrités populaires, noms inséparables, dynasties jumelles, bercées ensemble, à la foire Saint-Germain, au bruit des mêmes flonflons, puis installées côte à côte au boulevard du Temple où elles devaient s'émanciper, se transformer, s'illustrer et s'enrichir ensemble.

Nicolet jouait les Arlequins dans la troupe des *grands danseurs*, lorsqu'en 1772 il prit un jour fantaisie à Mme Dubarry d'appeler à Choisy, pour se distraire, ces bateleurs dont on disait déjà merveille. Nicolet et ses acolytes réjouirent si bien la cour, que Sa Majesté leur permit, pour récompense, de se parer désormais du titre de *grands danseurs du roi*. Ils le justifièrent de leur mieux en montant, dès cette époque, des pièces à spectacle et des ballets héroïques, tels que l'*Enlèvement d'Europe*, et la *Pucelle d'Orléans*, à laquelle Mme Nicolet prêtait le prestige de sa rare beauté.

Ce fut elle qui prit la direction de la troupe à la mort de son mari, peu de temps avant la révolution, et l'humble théâtre dut bientôt délaisser son nom trop aristocratique pour prendre celui de la *Gaieté*. La terreur, à son tour, effaroucha cette nouvelle patronne, qui céda momentanément son rôle à l'*émulation*. Car, sous la loi d'instabilité qui dominait tout alors, les directions théâtrales ne subissaient pas moins de variations que les partis politiques, et

les recettes de la Gaieté, sous le directoire, atteignaient à peine le chiffre de 100,000 francs. Mais vers 1805, le succès prodigieux d'une féerie de Martainville, *le Pied de mouton*, vint leur imprimer un brillant essor, et activer les démarches des héritiers Nicolet qui poursuivaient judiciairement le recouvrement du privilége. Ils gagnèrent en effet leur cause, en 1808, et leur premier soin fut de raser l'ancienne salle pour en édifier une nouvelle dont M. Peyre fut l'architecte. M. Bourguignon, gendre de Mme Nicolet, garda la direction jusqu'à sa mort. En 1816, sa femme lui succéda et géra les affaires avec le même bonheur; et à son décès, en 1825, le privilége échut à MM. Martainville et Guilbert Pixérécourt, pour qui la fortune ne se montra pas plus rebelle, au moins jusqu'en 1830 Mais cinq années de rudes épreuves devaient tarir entre leurs mains le bénéfice qu'ils avaient réalisé, et la conclusion de cette fatale période fut l'incendie de 1835 qui nécessita de nouveau la reconstruction complète du théâtre. Depuis, le niveau des recettes a dépassé celui des époques antérieures les plus brillantes. En voici le résumé général depuis 1807.

THÉATRE DE LA GAIETÉ.

	Recette moyenne.
De 1807 à 1830 (24 ans).	408,000 fr.
De 1832 à 1835 (4 ans).	212,000
De 1836 à 1841 (6 ans).	430,000

Le seul chiffre de cette dernière année, 1841, s'élève à 582,800 fr. dus à l'immense succès de *la Grâce de Dieu*. Les autres succès les plus productifs de la Gaieté furent ceux de *la Citerne* et de *l'Homme de la forêt Noire*, en 1809 (482,000 fr.), et celui du *Sonneur de Saint-Paul* (476,000 fr.).

Audinot, transfuge mécontent de la Comédie-Italienne, fonda l'*Ambigu-Comique* au boulevard du Temple, en 1769. Ses premiers acteurs furent des enfants, et l'originalité de ce système dramatique, jusque-là sans exemple, lui attira promptement la vogue. Peu à peu il obtint des extensions à son privilége, et en profita avec tant de succès, qu'il trouva avantageux pour lui de payer à l'Opéra, par abonnement, une redevance annuelle de 30,000 fr., en rachat de la dîme due au théâtre suzerain par les entrepreneurs de tous les spectacles forains. L'Ambigu vit s'accomplir la révolution au milieu d'alternatives bonnes et mauvaises, jusqu'à l'avénement à la direction de Corse, qui jouait auparavant dans des rôles subalternes au théâtre Montansier. C'était en 1797; l'année suivante, Aude, l'auteur de *Cadet-Roussel*, cette création dramatique devenue si populaire, lui apporta une grande parodie, *Madame Angot au sérail de Constantinople*, qui, par le luxe de sa mise en scène, et grâce au talent de bouffonnerie déployé par Corse dans le rôle principal, fit courir tout Paris au boulevard du Temple. *Madame Angot* eut deux cents représentations consecutives, et rapporta à l'Ambigu, la première année, 333,000 fr. Les mélodrames de Caignez, Arnould, Hapdé, Victor Ducange, etc., soutinrent glorieusement la vogue du théâtre durant plus de vingt-cinq ans. Corse mourut en 1816 plus que millionnaire, et le privilége fut restitué quelque temps après aux héritiers Audinot.

Audinot fils mourut à son poste en 1826, laissant tous ses droits à sa veuve: mais un an plus tard, jour pour jour, l'Ambigu-Comique devint la proie des flammes. MM. Hittorf et Lecointe furent chargés de la construction de la nouvelle salle sur le boulevard Saint-Martin, où l'ancien rival de la Gaieté, après avoir lutté, comme elle, durant six ans, contre l'influence pernicieuse des émeutes, du choléra et surtout des démêlés administratifs, a reconquis enfin la faveur du public justifiée par d'éclatants succès dont il serait superflu d'inscrire ici la nomenclature.

Voici le tableau succinct de la moyenne de ses recettes, pour ainsi dire identique, quant au chiffre et à la correspondance des époques, avec celui des revenus de la Gaieté.

THÉATRE DE L'AMBIGU-COMIQUE

	Recette moyenne,
De 1807 à 1826 (20 ans).	395,000 fr.
De 1827 à 1832 (6 ans).	205,000
De 1833 à 1841 (9 ans).	566,000

Les recettes les plus élevées furent celle de 1809 (représentation d'*Hariadan Barberousse*) 476,000 fr., et celle de 1840, 433,000 fr.

En résumé, de 1797 à 1841, en quarante-cinq ans, le théâtre de la Gaieté a recueilli 14,087,000 fr., et celui de l'Ambigu-Comique, . 14,420,000

L'un et l'autre perçoivent aujourd'hui environ 1,000 fr. tous les soirs, somme fort raisonnable, à notre avis. Toute la question se résout donc à calculer la dépense en raison de cette rente journalière.

Théatre de la Porte-Saint-Martin. — Voici le bilan de ses recettes depuis 1815, époque de la concession définitive du privilége.

	Recette moyenne.
De 1815 à 1822 (8 ans).	489,000 fr.
De 1823 à 1827 (5 ans).	642,000
De 1828 à 1841 (1831, 1832 et 1840 (1) exceptés — 11 ans).	476,000

Que de fois n'a-t-on pas proclamé la déconfiture de ce théâtre? quelles lamentations n'ont pas retenti sur la fréquence de ses clôtures, de ses suspensions par ordre et de ses mille infortunes finan-

(1) Le théâtre resta fermé la majeure partie de l'année par suite de la défense de continuer les représentations de *Vautrin*.

cières? Eh bien, nul autre ne pourrait fournir des preuves plus décisives à l'appui de notre opinion, que le discrédit d'un théâtre n'est jamais imputable qu'aux fautes de son administration. Nul autre n'a vu plus souvent la foule revenir assiéger ses portes à la première tentation offerte à sa curiosité toujours en éveil, toujours indulgente, quoique si souvent déçue.

La Porte-Saint-Martin, en vingt-sept années, a encaissé près de treize millions, et quatre fois seulement dans ce long intervalle, abstraction faite naturellement de 1850, 1851 et 1852, où elle partagea la fortune de tous les autres théâtres, ses recettes sont restées au-dessous du chiffre de 450,000 fr. La plus faible de ces quatre années, qui sont 1817, 1828, 1857 et 1858, est encore de 364,400 fr. Mais en revanche cette recette a monté aussi jusqu'à 690,000 fr. Les trois années 1823, 1824 et 1825, grâce au talent si original de Mazurier, produisirent à elles seules plus de deux millions. Et gardez-vous de penser que ce fut au préjudice des théâtres rivaux. La Gaieté et l'Ambigu étaient alors, comme on vient de le voir, en fort bonne posture. D'un autre côté, aux années 1823 et 1824 correspondent, aux Français, des recettes de 780,000 fr., et ce fut précisément en 1825 que l'Odéon atteignit son chiffre le plus élevé, 559,000 fr.

En 1827, la Porte-Saint-Martin recueillit encore 640,000 fr., et en 1855, le succès de *la Tour de Nesle* lui rapporta 602,000 fr.

Il nous reste à enregistrer, dans la catégorie des théâtres de mélodrames, le Cirque Olympique, dont un écuyer anglais, Astley, fut le premier fondateur. Grâce à sa spécialité, ce spectacle échappa à la proscription décrétée en 1807. Il ne tarda même pas à joindre à ses exercices équestres d'abord des pantomimes, et plus tard des pièces dialoguées, qui procurèrent, durant vingt ans, à la direction des frères Franconi, au faubourg du Temple, des recettes moyennes de 240,000 fr. environ. Au mois de mars 1826, la salle du Cirque fut consumée par un violent incendie. Un nouveau théâtre plus spacieux, plus commode fut érigé alors sur le boulevard, et de 1827 à 1829, une nouvelle administration débuta par recueillir 1,980,000 fr. Elle se ressentit malheureusement, durant les cinq années suivantes, du malaise universel des affaires; mais l'autorisation, accordée en 1855, d'élever un vaste manége aux Champs-Élysées, pour y donner des exercices équestres durant l'été, fut un vrai coup de fortune pour le Cirque Olympique, dont la recette, en 1841, dépassa le chiffre d'un million, justification arithmétique du surnom donné à ce théâtre d'Opéra du peuple.

Quant aux théâtres secondaires non compris ni dénommés jusqu'ici dans nos remarques, l'importance de leurs recettes réunies s'élevait, avant le décret de 1807, à la somme de 500,000 fr. Sous l'empire de ce décret, de 1807 à 1815, cette recette annuelle se réduisit à 78,000 fr. Les nouveaux priviléges concédés sous la restauration la reportèrent, de 1816 à 1830, à 200,000 fr., puis à 300,000 fr., et enfin, depuis la révolution de juillet, ce produit commun a de nouveau atteint et même dépassé le montant d'un demi-million.

Nous pourrions ici multiplier les calculs pour prouver combien le nombre plus ou moins grand de ces spectacles inférieurs a peu d'influence sur les recettes des grands théâtres. Mais nous croyons avoir déjà fourni assez d'éléments chiffrés au lecteur pour qu'il en déduise une conclusion précise et conforme à la vérité. Tous les théâtres supprimés en 1807 vivaient d'un produit annuel d'environ 900,000 fr. Les survivants avaient cru que leur revenu commun allait s'accroître dans la même proportion. Il n'en fut rien. L'argent resta dans la poche des clients des petits spectacles, et la recette générale des théâtres, au lieu de suivre son mouvement naturel de progression, demeura stationnaire, au point que la période de quatre ans, de 1811 à 1814, qui produisit. . . . . 20,296,000 fr.
comparée à celle de 1805 à 1806. 19,320,000

ne présente en excédant que. . 976,000 fr.
ou 244,000 fr. par année, à dix ans de distance!

Voyez l'exemple contraire. En 1820, le produit général des théâtres s'élevait à 5,702,000 fr. Le Gymnase vient réclamer sa part du gâteau, et il encaisse pour sa part 759,000 fr. en 1821. Eh bien, cependant, cette énorme contribution, levée sur les Parisiens au profit d'un seul, est si loin de léser les autres théâtres, que les recettes réunies de ceux-ci, le Gymnase mis à part, montent, la même année 1821, à. . . . . 6,155,000 fr.
et l'emportent sur le chiffre de 1820, 5,702,000

de la somme de. . . . . 453,000 fr.

Et l'année où fut établi le théâtre de la Renaissance nous fournirait un semblable argument.

En faut-il plus pour démontrer invinciblement que la clientèle des théâtres de Paris est essentiellement composée d'éléments élastiques qui se multiplient ou se réduisent pour ainsi dire en proportion du nombre de banquettes à occuper. Qu'un théâtre, n'importe lequel, rencontre une pièce ou un acteur à succès, et il n'aura rien à redouter de la concurrence. Partout où on l'amuse, et tant qu'on l'amuse, le Parisien trouve de l'argent pour payer son plaisir, et dussent tous les spectacles lui offrir à la fois des attraits irrésistibles, sa curiosité et sa bourse répondront à la fois à toutes les provocations. Cela n'est pas une supposition gratuite, mais un fait. En 1859, par un concours de circonstances bien rare, il est vrai, tous les théâtres firent de brillantes affaires, et leur recette générale dépassa tout à coup la somme de dix millions.

Concerts, Bals, Fêtes foraines, etc. — Non-seulement Paris fait vivre aujourd'hui quatorze théâtres principaux, neuf théâtres secondaires et cinq autres à ses portes; mais il débourse encore un million par an qui sert exclusivement de subvention aux symphonistes et aux instrumentistes de bas et haut parage, et aux entrepreneurs de bals, bastringues, panoramas, exhibitions et divertissements de toute nature.

Le nombre de ces dernières industries a toutefois notablement diminué depuis seize ou dix-sept ans. La *Gazette des Tribunaux* a accaparé la clientèle des salons de Curtius; et quant aux animaux savants, l'ingénieux Grandville a conquis à la pointe de son crayon le monopole de leur exploitation. En outre, les progrès du scepticisme ont fait le plus grand tort aux adeptes de la magie blanche; à présent les automates courent les rues, les centenaires, les géants, les rois détrônés sauvages ou non, sont des trivialités de notre époque. Jadis un manchot gagnait sa vie à griffonner des quatrains avec son pied, mais aujourd'hui tel qui n'a manié la plume depuis son berceau que pour signer son nom, entre d'emblée à l'Académie, et l'on ne paye rien pour le voir. Quel intérêt voulez-vous qu'excite une pauvre diablesse qui ne sait que soulever avec ses dents un poids de vingt-cinq kilos, lorsqu'on trouve réunies dans le même salon trois ou quatre femmes fortes qui portent chacune, sans sourciller, trente, quarante, cinquante livres imprimés d'après leur copie. Et puis les alignements de la voirie urbaine, et les nouveaux règlements d'édilité ont amené la suppression de toutes ces baraques postiches où s'abritait, où se nichait, à l'affût des badauds, le peuple des acrobates, des opérateurs, des albinos, des scapigliones et autres phénomènes. Enfin les envahissements du moellon et de la pierre de taille ont porté la sape et la faux dans les beaux jardins de Tivoli, Beaujon, Labouxière, etc., et bientôt les récits pompeux des fêtes dont ils furent les théâtres présenteront à la génération naissante autant de problèmes à résoudre que ceux que nous a transmis l'antiquité sur la célébration des Lupercales.

Dès l'an VI (1798), le produit total de cette catégorie multiple d'amusements hétéroclites s'élevait à 494,000 fr. Ce chiffre ne fut dépassé qu'une fois, en 1818, où la recette générale monta à 676,000 fr. Mais la moyenne annuelle entre ces deux dates n'est que de 250 à 260,000 fr. L'époque florissante des jardins publics dura de 1817 à 1826, et éleva cette moyenne à près de 400,000 fr. Depuis elle s'est abaissée de plus de la moitié, et elle n'a pas atteint, en 1840, ni 1841, la somme de 100,000 fr.

Mais ce déficit est largement compensé par l'énorme accroissement du budget des bals et des concerts publics. Ici c'est une révolution soudaine, immense, énigmatique au premier abord, et qu'un seul mot suffit pourtant à expliquer: la création des concerts à vingt sous le billet; mais il reste à résoudre la question de savoir si c'est à l'abaissement du tarif qu'il faut attribuer ce développement rapide du goût des Parisiens pour les jouissances musicales, ou bien si cette innovation n'a été qu'une satisfaction tardive donnée à une passion préexistante mais si souvent contestée. Bref, de 1807 à 1826, durant vingt ans, le produit annuel des concerts publics flottait entre les deux limites de 12,000 fr. et 40,000 fr. Le chiffre exceptionnel de 1815 n'est que de 6,000 fr. Une augmentation sensible se manifeste en 1826, et les recettes se maintiennent durant cinq ans sur le pied de 80,000 fr., c'est-à-dire le double d'auparavant. Mais en 1831, tandis que tous les théâtres étaient littéralement aux abois, les musiciens de concerts récoltent plus de 130,000 fr. Ce produit retombe, il est vrai, en 1832 à 26,000 fr., mais il se relève immédiatement, et durant les dix années suivantes, sa moyenne est de 390,000 fr.; l'armée instrumentale eut à se partager, en 1837, la somme prodigieuse de 728,000 fr.

Il est très-remarquable que les deux Opéras français et italien voyaient en même temps leurs produits s'augmenter considérablement, tandis qu'un grand nombre de publications et de journaux spéciaux venaient donner aux productions musicales et à leurs interprètes un retentissement et une popularité jusque-là très-bornés. D'où il résulte bien positivement, et nonobstant toute protestation contraire, que le peuple de Paris, à défaut de cet instinct musical qui caractérise d'autres nations, a du moins une grande sympathie pour ceux que la nature en a doués; et pour peu que la progression que nous venons de signaler ne s'arrête pas en si bon chemin, on nous citera bientôt en première ligne, sinon pour l'intelligence profonde de l'art musical, du moins pour notre bienveillance généreuse à son égard, et pour la patience de nos oreilles.

L'établissement des concerts quotidiens à prix réduit devait encore donner le signal d'une réaction non moins imprévue, non moins violente dans un domaine limitrophe du leur, celui de Terpsichore.

Il y a deux siècles déjà que les Français jouissaient de par le monde d'une réputation chorégraphique interprétée plus ou moins à leur avantage, réputation suffisamment justifiée par les entrechats auxquels daigna se livrer en plein théâtre Sa Majesté Louis XIV, mais dont les fameux bals des victimes et les dissipations effrénées du directoire semblaient avoir manifesté les derniers symptômes. On dansait pourtant encore sous l'empire, et même la danse alors n'était pas moins cérémonieuse, moins académique que la peinture, la poésie et tout le reste, hors l'art de se tuer. Mais c'était bien peu de chose que 50,000 fr. seulement dépensés par an en jetés-battus. 1807 et 1808 n'accusent même que des recettes de 15 et 20,000 fr., probablement parce que

le décret sur les théâtres occasionna aussi la clôture de plusieurs bals publics.

Durant les onze années suivantes, de 1809 à 1819, le produit de la danse s'élève en moyenne jusqu'à 88,000 fr. Les Parisiens, durant cette période, firent un peu comme le singe de la foire, ils dansèrent pour Napoléon, pour le roi de Rome, pour Louis XVIII, et même pour le roi de Prusse.

Mais de 1820 à 1834, la recette des bals publics se réduisit à 50,000 fr. par an.

Tout à coup l'archet de Musard retentit, et, à cet appel magique, des millions de corybantes de tout sexe, de tout âge, de toute condition accourent saisis d'une ivresse soudaine, fraternisent au premier abord, se mêlent, se confondent, s'entrelacent avec un élan inexprimable, et contraignent chaque matin l'orchestre vigoureux qui les guide à demander grâce et merci. Les débuts de cette joyeuse croisade offrirent réellement un spectacle aussi brillant que pittoresque. Malheureusement tout est en butte à présent en France aux atteintes vulgaires de la contrefaçon et de la trivialité. L'éveil était donné, les folies de carnaval redevinrent une affaire de mode, ce fut bientôt une fièvre, une frénésie, un vertige, et l'épidémie dure encore, mais elle est descendue si bas, que c'est abuser outrageusement des mots que d'appeler *bals masqués* les brutales orgies qui envahissent tout l'hiver nos salles de spectacles les plus élégantes. Il est vrai que le bon goût est un faible argument à opposer à des recettes de 380,000 fr. en moyenne. Celle de l'année 1838 monta jusqu'à 601,000 fr.

En résumé, le produit total des bals publics s'est élevé, depuis 1800, à près de cinq millions, et les sept dernières années fournissent à elles seules les quatre septièmes de la recette de quarante années.

Ainsi dans le cours de neuf années, de 1833 à 1841, le seul amour de la musique et du bal a rapporté :

A l'Opéra.	11,081,000 fr.
A l'Opéra-Comique. . .	5,365,000
Aux Italiens.	3,708,000
A la Renaissance, environ.	400,000
Aux entrepreneurs de bal.	2,782,000
A ceux de concerts. . .	3,820,000
Total.	29,356,000 fr.

Plus de trois millions deux cent mille francs par an, c'est-à-dire le tiers de la somme totale consacrée à tous les théâtres et divertissements publics; ou treize millions d'excédant sur les recettes des dix années antérieures. Qui aurait pu prophétiser ce résultat immédiat et curieux de la révolution de juillet?

HENRY EGMONT.

HISTOIRE

DES

PROCÉDÉS DE LA PEINTURE A FRESQUE.

(2e article.)

DE L'ESQUISSE SUR LE MUR ET DES CARTONS.

Après l'examen des enduits et du plâtrage je passe à l'exécution de la peinture, et je parlerai d'abord spécialement du dessin de la composition. Les variations de la méthode d'esquisser observées dans les ouvrages des peintres de fresque italiens offrent un sujet d'étude très-intéressant. Car chacun d'eux avait son procédé particulier et de prédilection, et qui peut aider à distinguer aujourd'hui les ouvrages de tel ou tel maître.

L'usage d'inciser le plâtre avec le style ou la pointe est fort ancien, et c'est ainsi qu'ont été esquissées la majeure partie des figures peintes sur les tombeaux étrusques. Cela ne s'appliquait qu'au dessin du contour extérieur de chaque objet, et les premiers peintres italiens de l'époque de la renaissance procédaient absolument de la même manière pour esquisser leurs peintures en détrempe sur panneaux. Témoin les ouvrages de Giotto et de ses imitateurs, ainsi que ceux de l'école de Sienne, à une singulière exception près, à savoir que dans la figure de ses madones non-seulement le contour extérieur, mais tous les traits du dessin, tous les plis des draperies sont accusés par l'incision du style, particularité fort digne de remarque puisqu'elle attribue un caractère distinctif aux tableaux de cette école comparés à ceux des autres peintres florentins contemporains. J'ai eu l'occasion, à Rome, de faire valoir cette observation dans des contestations élevées au sujet de plusieurs ouvrages d'origine incertaine, et la discussion qu'elle a provoquée entre plusieurs artistes distingués en a signalé l'intérêt.

Dans les ouvrages en détrempe d'une date moins ancienne, comme, par exemple, dans les tableaux sur bois de Fra Beato Angelico, on faisait usage de la pointe pour esquisser toutes les parties de la composition ; mais quand on eut adopté les couleurs à l'huile, le style ne fut plus employé que pour le dessin des fonds seulement (1). Ce qui prouve que l'enduit dont on se servait alors pour la peinture à l'huile était de la même nature que ceux employés précédemment pour la peinture en détrempe, c'est-à-dire une espèce de crépi.

(1) Cet emploi de la pointe fut pratiqué par beaucoup de grands maîtres, par Pérugin dans ses fonds d'architecture, par Fra Bartolomeo Mariotto, Albertinelli et d'autres.

M. Pacetti, de Florence, qui a sérieusement étudié ce sujet, dit que la préparation sur laquelle ont été exécutées les anciennes peintures, soit à l'huile, soit en détrempe, était un bel enduit blanc, communément appelé *gesso da oro*, plâtre d'or. C'était, à ce qu'il paraît, une production de la Toscane. On y mélangeait, dans une faible proportion, de la râpure de parchemin, et rien n'était plus facile que de tracer le dessin à l'aide d'une pointe sur cet enduit dont la nature explique fort bien la douceur des fonds de ces anciennes peintures.

Il est très-remarquable que, tandis qu'on faisait usage de la pointe pour les ouvrages en détrempe sur panneaux, on ne s'en servait que rarement pour l'exécution des peintures murales. Ainsi l'on ne trouve aucun exemple de son emploi dans les ouvrages de Cimabué, de Giotto, Orgagna et Benozzo Gozzoli. Fra Beato Angelico s'en est servi, mais dans les fonds d'architecture seulement, pour les peintures de la chapelle de Nicolas V, au Vatican. Je suppose que les contours de ses figures furent poncés à travers un carton, et qu'il traça ensuite à la règle les lignes de son architecture. Encore cette explication est-elle peu satisfaisante; car la plupart de ces lignes incisées sont prolongées sans soin à travers les figures dont le trait poncé aurait dû facilement indiquer les points d'arrêt.

Dans les fresques de Masaccio à l'église *del Carmine*, les lignes de l'architecture sont aussi tracées à la pointe, tandis que les figures ne le sont pas. Il n'est guère possible de supposer qu'après avoir esquissé ses fonds de la sorte il ait dessiné ses figures immédiatement à la brosse, quoique son portrait peint à fresque, conservé dans la galerie de Florence, ait été exécuté de cette manière. Mais il y a loin d'un portrait isolé à de vastes compositions réunissant un grand nombre de personnages.

En admettant qu'on se servît déjà de cartons à cette époque reculée, il est encore plus difficile de s'expliquer l'usage curieux où l'on était alors de tracer, avant l'application de l'enduit, sur la couche de plâtre qui devait le recevoir une esquisse libre et imparfaite du sujet de la composition, comme on le voit dans toutes les fresques de Benozzo Gozzoli au Campo-Santo de Pise. (*Voyez* la description de Cennini dans son *Traité de la peinture.*) Partout où l'enduit s'est détaché, on retrouve sur le plâtre adjacent une ébauche dessinée en rouge, et M. Gibson, de l'Académie royale de Londres, m'a dit qu'à l'église de Santa Croce, à Florence, des dégradations analogues ont rendu visibles non-seulement l'esquisse au trait, mais des parties entièrement coloriées du dessin de la fresque.

Quelques personnes ont pensé que cette esquisse primitive avait pour but de guider le plâtreur dans l'application de l'enduit fresco. Mais les raccords de celui-ci ne coïncident pourtant jamais avec les traits de l'ébauche sacrifiée. D'un autre côté, si l'on suppose qu'elle était faite pour que l'artiste pût juger de l'effet de sa composition et des proportions de ses figures, quel aurait été alors l'usage spécial des cartons, qu'il aurait été bien plus simple d'appliquer au mur comme on le fait à présent pour obtenir le même résultat. Il est vrai que Cennini, dans le passage précité, ne fait mention d'aucun carton. En résumé il est assez difficile d'expliquer plusieurs faits de cette nature, qui, tout indifférents qu'ils soient pour la pratique moderne, offrent un intérêt réel relativement à l'histoire des premiers âges de la peinture.

Toutefois il répugne de penser que les peintres d'alors, en même temps qu'ils employaient la règle et le style pour leurs fonds d'architecture, n'avaient recours qu'à la brosse pour esquisser leurs figures; car une pareille méthode suppose une célérité d'exécution et une science pratique du dessin qu'il est à peine possible de concevoir.

A la vérité, nous avons des témoignages positifs de cette sûreté de main de quelques artistes, par exemple le fameux O de Giotto qui sembla vouloir démontrer, en le dessinant, avec quelle perfection il pouvait esquisser au pinceau; on montre aussi à l'Académie de Florence une composition d'Andrea del Sarto, où les figures, de petite dimension il est vrai, ont été bien certainement dessinées à la brosse, tandis que les lignes d'architecture sont tracées à la pointe. Du reste, l'habitude qu'avait cet artiste de faire, dans ses grands tableaux, de nombreux changements dans l'esquisse de ses figures, démontre avec quelle négligence il composait ses cartons.

Il est très-facile de déterminer à l'examen si l'on s'est servi de la pointe avec ou sans l'intervention d'un carton. L'incision, obtuse et correcte dans le premier cas, est dans le second plus aiguë et dentelée sur les bords. Luca Signorelli paraît avoir été l'un des premiers, sinon le premier, qui ait employé la pointe de la manière adoptée et recommandée par les Allemands. Mais un autre mode d'esquisser, c'est-à-dire en ponçant, fut employé par un très-grand nombre de peintres. Ces deux méthodes nécessitent également l'application sur le mur d'un carton de même dimension que le dessin à peindre. On se servit aussi des deux procédés à la fois, c'est-à-dire qu'après avoir poncé l'esquisse à travers le carton, on incisait les traits sur le plâtre avec la pointe. Tel est encore l'usage des Italiens modernes. Mais quoiqu'on puisse citer à l'appui de ce système des autorités imposantes, il ne résulte ordinairement de son emploi qu'un trait mou et indécis, et en outre, dans les détours anguleux du dessin, il arrive souvent que l'enduit s'écaille, ce qui produit des lacunes dans la surface peinte.

Je vais dire maintenant quelle fut la méthode habituelle de plusieurs peintres célèbres et en citer des exemples. Luca Signorelli déterminait avec précision tous les traits essentiels. Andrea del

Sarte se servait presque toujours de la pointe. Pinturrechio l'employa aussi dans ses ouvrages de Sienne et de Spello.

Sans doute, ainsi que nous l'avons vu, un très-grand nombre de fresques ont été exécutées sans nul usage de la pointe; mais l'emploi de ce procédé est une preuve infaillible qu'une peinture est à fresque, car il ne peut être appliqué que sur la chaux humide, et l'on n'obtiendrait, en s'en servant sur un mortier sec, que des éraillures grossières et tortueuses. Ainsi l'indication des traits dessinés à la pointe dans les ouvrages de Pinturrechio à Sienne doit faire penser que plusieurs de ces peintures terminées en détrempe avaient été d'abord entreprises à fresque.

La méthode employée par Luini démontre sa grande facilité à peindre à fresque. Les traits de ses visages ne sont généralement indiqués à la pointe que par de simples lignes droites, et c'est pourtant sur des rudiments aussi simples qu'il a peint des têtes de femme d'une incomparable beauté. Razzi le Siennois, d'un esprit plus impatient encore, jetait sur le mur quelques grands linéaments pour déterminer la place de ses personnages sans prendre la peine de les esquisser. Il se fiait sur son habileté à manier la brosse, et très-souvent il est incorrect dans son dessin. Cependant l'extrême beauté des têtes de femme qu'il a peintes à Saint-Dominique de Sienne justifie pleinement son talent d'improvisation; car le trait de l'ébauche faite à la pointe est presque partout dans des proportions différentes: ainsi dans le visage de sainte Catherine, l'esquisse du bout du nez et de la bouche se trouve à un demi-pouce de distance au-dessous des traits figurés en définitive par le pinceau.

Les maîtres vénitiens se distinguaient, nous l'avons déjà dit, par une grande négligence. Titien paraît n'avoir apporté qu'une médiocre attention à l'esquisse de ses fresques, et j'imagine qu'il avait peu de prédilection pour ce genre de peinture, quoiqu'à beaucoup d'égards elles portent l'empreinte de son génie.

Pordenone se servait de la pointe. Dans quelques endroits où il paraît avoir changé d'idée, il a pris, pour esquisser son nouveau trait, le premier instrument à sa portée, le bout de son appuie-main peut-être ou la pointe de son poignard; et cela a produit des ruptures du plâtre et des inégalités de surface dont il semble n'avoir jamais pris un bien grand souci.

L'habitude d'Inocenza da Imola offre un contraste frappant avec celle des artistes dont nous venons de parler. Il traçait à la pointe chaque cheveu et jusqu'à la moindre ride avant de commencer à peindre.

On pourrait supposer que le caractère de Michel-Ange aurait dû se manifester par l'impatience et la fougue dans la manière d'esquisser; mais l'on se tromperait, car il avait adopté la méthode plus lente du poncage. On ne trouve aucune trace de l'emploi de la pointe dans *le Jugement dernier*, ni dans *les Sibylles* du palais Pitti, ni dans aucune de toutes les fresques de lui que j'ai pu examiner de près. Mais la peinture en détrempe si remarquable qu'on voit dans la tribune de Florence, et qu'on lui attribue, a été esquissée à la pointe.

Pierre Pérugin poncait toutes ses esquisses, et son illustre disciple Raphaël suivit la même méthode. Mais les élèves de celui-ci ne prirent d'autre règle que leur fantaisie individuelle. Voici quelques remarques sur les fresques du Vatican qui ne seront pas sans intérêt, jointes à d'autres distinctions observées dans la couleur et la manière de peindre, par rapport aux différentes mains auxquelles fut confiée l'exécution de ces grands travaux.

La pointe n'a été employée ni dans *la Dispute du Saint Sacrement*, ni dans *l'École d'Athènes*, excepte dans la draperie d'Hippias, où l'artiste a opéré un changement dans les plis. Dans le tableau du *Parnasse*, on ne s'est servi d'un style que pour les robes d'Homère et du Tasse, probablement confiées à un élève.

Dans *l'Héliodore*, *l'Attila*, *la Messe de Bolsène* et *la Délivrance de saint Pierre*, on ne trouve nulle trace de pointe, si ce n'est dans le contour de la lune du dernier tableau.

L'Incendie du Bourg a été d'abord poncé, et ensuite esquissé sur le plâtre humide avec un style très-aigu. *Le Serment de Léon III* est esquissé de la même manière et si négligemment, que le plâtre est rompu en beaucoup d'endroits. Ces deux tableaux présentent à cet égard un contraste frappant avec les autres.

Jules Romain ne s'est point servi de la pointe dans son *Combat de Constantin contre Maxence*, non plus que Raphaël dans ses magnifiques ouvrages de la Farnésine, et l'on comprend combien son emploi eût été nuisible à ces belles créations, tandis que l'inconvénient n'est pas le même pour des ouvrages placés à une grande distance du spectateur. Mais il est très-grave si le tableau se trouve au niveau de l'œil, surtout si la lumière vient par côté.

Dans les fresques des Loges, les traits rectilignes des ornements sont tracés à l'aide de la règle et de la pointe sans l'intervention d'un carton. Tous les autres linéaments sont en apparence poncés, mais en les examinant plus attentivement on s'aperçoit qu'ils ont été piqués sur le plâtre Il n'est pas facile de donner la raison de l'emploi d'un procédé aussi minutieux.

Les Carrache et leurs élèves se servaient quelquefois de la pointe; mais la grande majorité des ouvrages qu'ils ont laissés dans toutes les parties de l'Italie démontre qu'ils employèrent presque constamment le *spolvero*, c'est-à-dire la poncette.

H. E.

LE MONT-CARMEL.

VERS ÉCRITS SUR L'ALBUM DU FRÈRE CHARLES, MOINE DU MONT-CARMEL.

Peut-être un jour viendra, jour bien cher à mon âme,
Où des moines pieux qui veillent au Carmel
Je toucherai le seuil et baiserai l'autel ;
En attendant, mon frère, ayez soin de la flamme,
Et pour tout ce qui souffre, implorez l'Éternel !

L'aumône doit tomber dans votre main bénie,
Car vous quêtez pour Dieu, néophyte au front pur.
Vous accueillez chez vous, providence infinie,
Tout ce qui passe, enfant, vieillard, roi, pâtre obscur !

Songez encore à moi dans le saint monastère,
Quand vers Jérusalem se tourneront vos yeux.
Nous souffrons, le regard abaissé vers la terre ;
Vous priez, le regard élevé vers les cieux.

ROGER DE BEAUVOIR.

IDA.

A LA COMTESSE DE S'''.

Du Nord la plus belle fée,
Sur votre berceau penchée,
De notre sort décida.
Tous les dons de sa corbeille,
Sont à vous, jeune merveille,
Ida !

Vous avez la chevelure
Que Walter Scott pour parure
Donne à la douce Brinda.
Votre beau col, c'est la neige
De notre blanche Norwége,
Ida !

Sous la glace on voit la rose ;
Ainsi de vous, fleur éclose
Que nul hiver ne rida.
Craignez les vents du Bosphore,
Restez où l'on vous adore,
Ida !

ROGER DE BEAUVOIR.

SONNET.

Près de la mare où viennent boire
Les ramiers couleur de raisin,
Dort à l'ombre du bois voisin
Une enfant à paupière noire.

A son front plus fin que l'ivoire,
Ses bras unis font un coussin ;
Ses cheveux traînent sur son sein
Dont la douce vapeur les moire.

Eprise à son souffle vermeil,
Sans cesse, autour de son sommeil,
Glisse la libellule bleue.

Comme pour mieux voir cependant,
Un lézard vert à longue queue
Gravit sur le rameau pendant.

F. DE G.

Physionomie Parisienne.

Hésitation.

DISCOURS

DE FUSELI

SUR LA PEINTURE[1].

PREMIER DISCOURS. — ART ANCIEN.

II.

UIDÉ par ces renseignements préliminaires, nous allons maintenant aborder cette heureuse contrée, où, dégagé de l'hiéroglyphique arbitraire, voile de l'ignorance, des pyramides massives, monuments du despotisme et d'un sommeil éternel, l'art enfin s'élança à la vie, au mouvement et à la liberté ; contrée heureuse par sa situation, par son climat, par le caractère national de ses habitants, par sa religion, par ses mœurs et par son gouvernement : circonstances qui ont concouru à placer l'art sur cette base indestructible, qui subsiste encore après la ruine du temple et semble même défier les ravages du temps. Aussi uniforme dans ses principes que varié dans ses ouvrages, l'art, chez les Grecs, semblable à l'homme, son modèle unique, possédait en soi et répandait partout les germes de l'immortalité.

Je ne détaillerai pas ici les motifs et le concours de circonstances favorables qui ont constitué les Grecs arbitres souverains de la beauté (1). Les modèles qu'ils ont laissés, les règles qu'ils ont tracées, ne leur ont pas été inspirés par les dieux ; mais ils s'imaginaient eux-mêmes qu'ils avaient une origine divine, et la religion étant le principe moteur de leur art, il s'ensuivit qu'ils s'efforcèrent de donner à leurs divinités les formes les plus parfaites. L'homme les possédant toutes exclusivement, les artistes furent naturellement conduits à l'étude complète et intellectuelle de sa constitution et de tous les élé-

(1) Cette traduction de Fuseli et l'introduction qui la précède, sont l'œuvre de feu L. Mérimée, secrétaire perpétuel de l'école royale des Beaux-Arts.

(1) C'est ce qui a été fait supérieurement par J.-G. Herder, dans les *Idées sur la Philosophie des Histoires des Hommes*, traduites en anglais, sous le titre d'*Essais d'une Philosophie de l'Histoire de l'Homme*.

ments qui la composent. Ces considérations, le climat qui aidait ces formes à se développer et à se montrer avec les plus grands avantages; les institutions civiles et politiques, qui prescrivaient et encourageaient des exercices et des mœurs favorables à ces développements, et surtout cette simplicité dans la fin, cette uniformité de but qui, dans toutes ses dérivations, en rappelaient le grand principe, expliquent comment les Grecs ont porté l'art à cette hauteur, à laquelle aucun âge subséquent n'a pu atteindre, et dont aucun n'a pu même approcher.

Quelque grands que soient ces avantages, il ne faut cependant pas supposer que la nature ait, en faveur des Grecs, changé sa marche progressive dans le développement de l'esprit humain. L'art, chez les Grecs, eut son enfance; mais les Grâces entourèrent son berceau et l'Amour lui apprit à parler. Si jamais un récit fabuleux mérita quelque croyance, la sensibilité nous porterait à adopter celui de la jeune Corinthienne qui, à l'aide d'une lampe, traça sur le mur le portrait de l'amant qui allait s'éloigner d'elle. Il nous fournit en même temps quelques observations sur les premiers essais mécaniques de la peinture et sur la méthode linéaire, dont *Winkelmann* n'a presque pas parlé, et qui semble néanmoins avoir été constamment la base de l'exécution, longtemps après qu'on eut abandonné l'instrument auquel elle convenait particulièrement.

Le même mot, chez les Grecs, exprimait la peinture et l'écriture, ce qui indique d'une manière presque certaine une grande similitude entre l'instrument, les matériaux et la méthode. L'instrument était un style ou une pointe de bois ou de métal; les matériaux étaient une planche ou une surface plane de bois, de métal ou de pierre, ou de quelque autre matière préparée; la méthode était des lettres ou des lignes.

Les premiers essais de l'art furent des *skiagrammes* ou de simples contours de l'ombre, semblables à ces portraits appelés silhouettes mis en vogue, il y a quelques années, par ces parasites étudiant la physionomie; ils n'offraient aucun trait ni aucun caractère que ce que le profil de l'objet pouvait en fournir.

Les productions de l'art furent ensuite des *monogrammes*. Ce n'étaient encore que des contours de figures, sans lumière et sans ombre, mais avec l'indication de quelques formes dans l'intérieur de ces contours. De ce point elles devinrent des *monochromes*, c'est-à-dire que la peinture était d'une seule couleur, sur un plan ou une tablette couverte d'abord de blanc, ensuite de ce qu'ils appelaient cire punique, avec laquelle on amalgamait une composition résineuse et solide, assez généralement rouge, quelquefois d'un brun foncé ou de couleur noire. Sur ce fond, ou plutôt dans ce fond obscur, on traçait des contours avec un style ferme, mais flexible, nommé *cestre*. Lorsque la ligne était incorrecte ou défectueuse, on l'effaçait légèrement avec le doigt ou avec une éponge, et on en retraçait une nouvelle. Le dessin entièrement fini, on le faisait sécher et, pour le conserver, on l'enduisait d'un vernis brun encaustique. On étudia de nouveau les lumières, et, avec une pointe encore plus fine, on les rendit plus brillantes, à mesure que l'art avançait graduellement des simples contours à l'indication de quelques formes, et enfin à la connaissance des masses d'ombre et de lumière. De cette connaissance, on arriva à l'emploi de couleurs différentes ou à l'invention des *polychromes*, laquelle, avec le secours du pinceau substitué au style, transforma en véritables tableaux ces camaïeux, ces dessins ombrés, et produisit, à la longue, cette célèbre harmonie, cette échelle magique du coloris grec (1).

Si ces conjectures, car ce n'est rien de plus, sur les procédés de la peinture linéaire, au lieu d'être fondées sur l'autorité et sur la comparaison de quelques passages toujours isolés et fréquemment contradictoires, étaient appuyées sur des faits, la vue de ces danseuses d'Herculanum, de ces figures peintes sur des vases de terre, et que l'on suppose faites par les anciens d'un seul trait, ne nous inspirerait pas une si ravissante surprise, ou, pour mieux dire, nous ne serions pas plus longtemps induits en erreur sur une exécution aussi visiblement impossible. Aucune main humaine n'est douée de la rapidité et de l'assurance nécessaire pour tracer avec un pinceau chargé de couleur, sur un fond lisse ou sur une poterie, un trait absolument égal de son commencement à sa fin, tel qu'on le voit dans les figures dont nous venons de parler, ou, si elle le pouvait, quels moyens aurait-elle pour fixer ses couleurs sur une surface vitreuse, sans avoir rien à craindre de leur fluidité? Pour trouver quelque possibilité dans ces apparences qui nous étonnent, il faut donc revenir à la méthode linéaire que nous avons décrite, et reporter notre admiration sur la persévérance, l'exactitude d'instruction et l'élégance de goût qui ont conduit la main de l'artiste, et non lui supposer un mérite qui n'existe pas. Les figures que cette main a tracées, et que nous admirons, ne sont pas le produit merveilleux d'un pinceau ailé; elles sont le résultat d'une perfection progressive des *monochromes*, finis avec un goût exquis.

L'incertitude et la variété des récits ne permettent pas de fixer le temps pendant lequel on a employé le pinceau concurremment avec le cestre, celui où il a obtenu quelque supériorité sur ce rival, et enfin l'époque où il l'a entièrement supplanté. On dit qu'*Apollodore*, dans la quatre-vingt-treizième olympiade, et *Zeuxis*, dans la quatre vingt-quatorzième, se sont servis du pinceau avec autant de facilité que d'habileté. Le combat des Lapithes et des Centaures

(1) Ces détails sont tirés des conjectures de M. *Riem*, dans son Traité de la peinture des anciens. Berlin, 1787.

que, suivant *Pausanias*, *Parrhasius* avait peint sur le bouclier de la *Minerve* de *Phidias*, pour être ciselé par *Mys*, n'était qu'un monochrome et avait probablement été dessiné avec le cestre, comme instrument de la plus grande exactitude (1). *Apelles* et *Protogène*, environ un siècle après, tracèrent avec le pinceau ces contours si célèbres; et, comme la délicatesse et une finesse même presque imperceptible étaient le caractère de ces contours, ce fait seul peut nous donner une idée de leur mérite mécanique. Et en effet, de leur temps, la diagraphie, qui n'était autre chose que la *méthode linéaire* dont nous avons parlé, faisait partie d'une éducation libérale (2). *Pausias* de Sicyone, contemporain d'*Apelles* et peut-être le plus grand maître de composition parmi les anciens, fut chargé de réparer les altérations qu'avaient éprouvées les tableaux de *Polygnote*, à Thespies. L'opinion publique l'accusa d'avoir commis une faute grave dans cette entreprise, parce qu'il avait substitué le pinceau au cestre et engagé un combat de supériorité avec des armes qui ne lui étaient pas familières.

Ce serait peut-être ici le moment de parler de l'encaustique, méthode pratiquée par les anciens; mais ce sujet, par l'ambiguïté des expressions et les disputes conjecturales, est encore tellement obscur, qu'on ne peut espérer de le faire connaître que par des détails véritables sur les procédés. La seule idée probable que nous puissions nous en former, c'est que cette methode avait quelque ressemblance avec notre peinture à l'huile, et que son nom même indique des matériaux inflammables ou préparés au feu, et dont la durée, soit qu'on les employât à chaud, soit qu'on s'en servît à froid, justifiait les termes ἐνέκαυσε et *inussit*.

A cette époque préparatoire, où les faits semblent l'emporter sur les conjectures, le premier grand nom qui se présente est celui de *Polygnote*, de Thasos, qui peignit le Pœcile, à Athènes, et le Lesché, ou la place publique, à Delphes. *Pausanias* (3) entre dans les détails les plus circonstanciés sur ces ouvrages, et particulièrement sur deux grands tableaux qui étaient à Delphes, représentant des événements postérieurs à la ruine de Troie et Ulysse consultant l'ombre de Tirésias dans les champs Elysées. Ces détails nous conduisent à soupçonner que les deux tableaux manquaient absolument, ainsi que les autres, de ce que nous appelons aujourd'hui la composition, car *Pausanias* commence sa description par une extrémité du tableau et la finit à l'extrémité opposée, méthode absurde, si nous supposons que l'œil doive être attiré par un groupe central ou par un personnage principal, auquel tous les autres objets soient en quelque sorte subordonnés. Il paraît aussi clairement qu'ils manquaient de perspective; car les figures du second plan ou du plan moyen sont décrites comme étant placées au-dessus de celles du premier plan, comme des figures qui, dans l'éloignement, paraissent au-dessus des autres. La méthode naïve du peintre qui écrivit les noms de quelques-uns de ses personnages indique bien l'enfance de l'art. Nous ne devons cependant qu'avec circonspection imputer à l'ignorance et à la sottise ce qui repose sur la base inébranlable d'un principe permanent. A l'exception peut-être du seul *Phidias*, *Polygnote*, plus que tout autre artiste avant ou après lui, eut un génie national. Ses ouvrages furent des monuments publics, et ses tableaux même des offrandes votives des Gnidiens. De cette hauteur, où l'exercice de sa puissance rappelle les faits, consacre les actes, perpétue les coutumes, propage la religion ou répand les croyances particulières nationales, l'art négligeant les règles prescrites à un mérite inférieur ou à des sujets privés, se nourrit de ses propres éléments, abandonne tout ce qui n'est que d'une possibilité rigoureuse, combine les causes éloignées avec les effets actuels, rapproche les distances locales et réunit les instants séparés. Alors, la simplicité, le parallélisme, l'opposition, remplacent la variété, les contrastes et la composition. Tel était le Lesché peint par *Polygnote*, et si nous considérons les différents mérites qui distinguent beaucoup de parties de cet ouvrage, nous serons plutôt disposés à faire honneur de l'arrangement de l'ensemble au choix de l'artiste et à une simplicité sublime, qu'à l'accuser d'avoir manqué d'intelligence. La nature l'avait doué de cette rectitude de goût qui découvre dans l'individu le caractère de son genre; aussi le style de ses dessins était-il essentiel et présentait-il des traits de grandeur et de beauté idéales (1). *Polygnote*, dit *Aristote*, perfectionne son modèle; son génie lui fournit, dans son démon *Eurynome*, l'idée d'un être qui n'était pas encore décrit et les moyens de rem-

(1) *Pausanias*, Attic, c. XXVIII. Le mot κατάγραψα, qu'emploie *Pausanias*, indique que les figures de *Parrhasius* étaient faites en bas-relief, c'est-à dire de profil. Tel est le sens du mot *catagrapha*, dans Pline, XXXV, c. 8, qu'il traduit par *obliquis imagines*, images obliques.

(2) Par la considération particulière que s'était acquise *Pamphile*, maître d'*Apelles*, et qui enseignait à Sicyone; par son autorité (*hujus auctoritate*), dit *Pline*, XXXV, 10, il arriva qu'à Sicyone d'abord, et ensuite dans toute la Grèce, les enfants des citoyens libres apprirent, avant toutes choses, la *diagraphie*, c'est-à-dire la peinture sur buis, *picturam in buxo*, etc. *Hardouin*, malgré toutes les éditions connues, dit au contraire, et sur l'autorité, dit-il, de tous les manuscrits, la *graphie* ne signifie pas plus que *dessin*, et, si tel était son sens, qu'est-ce que *Pamphile* aurait enseigné? Il n'était pas l'inventeur de ce qu'on enseignait avant lui. Il professa, ou plutôt il renouvela une méthode particulière de dessin, qui était conforme aux anciennes règles et facilitait la methode de la peinture.

(3) *Pausan.*, Phocica, c. XXV, seq.

(1) C'est, je crois, le sens qu'on doit donner à Μέγεθος qui le distingue, suivant *Ælien*, Var. hist., IV, 3, de *Denis* de Colophon. Le mot τελείοις, qui se trouve dans ce même passage : καὶ ἐν τοῖς τελείοις ἐιργάζετο τὰ ἆθλα, je le traduis ainsi : *Il s'attachait, il fondait tout son mérite à repré-*

plir le vide qui déparait la description de *Thésée* et de *Pyrothoüs*, d'*Ariane* et de *Phèdre*. Il perfectionna les caractères de la terreur dans le spectre de *Titytus;* la couleur, sous sa main, fut toujours un instrument d'expression : ainsi le feu prophétique était exprimé, sur les joues de Cassandre, par des teintes de pourpre qui se voyaient encore au temps de Lucien (1). Pline lui attribue l'avancement de la peinture, parce qu'il a décoré la tête de ses femmes d'un bandeau ou d'un voile brodé en diverses couleurs, entr'ouvert leurs bouches pour laisser apercevoir leurs dents, varié l'ancienne monotonie de la figure et jeté sur les corps des draperies transparentes ; mais ces moyens n'étaient sûrement que les parties les moins importantes d'un talent auquel le siècle d'*Apelles* et celui de *Quintilien* ont rendu le même hommage. L'estime que nous devons en faire n'augmenterait certainement pas non plus sur ce que raconte *Pline*, qu'il existait encore de son temps, au portique de *Pompée*, un tableau de ce grand maître, représentant un guerrier dans une attitude si indécise, qu'on doutait s'il montait ou s'il descendait. Une telle figure ne pourrait être que le produit d'une grande faiblesse en conception et en moyens techniques, quand elle ressemblerait à ce fameux camée qui porte, je crois, le nom de *Dioscoride*, et représente *Diomède* enlevant d'une main le *Palladium* et tenant de l'autre une épée.

L'art semble avoir marché avec cette simplicité de méthode et de matériaux depuis *Polygnote*, *Aglaophon*, *Phidias*, *Panœnus*, *Colotes* et *Evenor*, le père de *Parrhasius*, pendant une suite plus ou moins déterminée d'olympiades, jusqu'à l'apparition d'*Apollodore*, d'Athènes. Cet artiste appliqua les principes essentiels de *Polygnote* au dessin de la figure, en recherchant les formes principales qui caractérisent les diverses qualités et les passions de l'homme. La finesse de son goût lui fit découvrir que, de même que tous les hommes se ressemblent tous par une forme générale, ils diffèrent entre eux par quelque qualité prédominante qui leur imprime le caractère propre à une classe quelconque ; qu'en raison de ce que cette qualité prédominante se compose de plus de particularités individuelles, elle s'éloigne proportionnellement du système harmonieux qui constitue la nature et qui consiste dans un rapport parfait de toutes ses parties entre elles. Ces découvertes dirigèrent ses imitations ; il détermina et traça le type propre à la classe à laquelle le sujet appartenait, sans que ses autres qualités individuelles en souffrissent aucune altération. Ainsi la légèreté ne fut point détruite par la fermeté ; la solidité, la force et la pesanteur s'allièrent avec la légèreté ; l'élégance ne dégénéra pas en mollesse, et la grandeur ne fut pas gigantesque. Tels furent ses principes pour le style. Son sentiment les étendit jusqu'aux mouvements de l'âme, si nous en jugeons par deux tableaux dont parle *Pline*, et dans lesquels *Apollodore* semble avoir personnifié les caractères de la Piété et de l'Impiété ; l'une, sous les traits d'un grand prêtre qui est peut-être *Chrysès*, prosterné et épanchant sa reconnaissance aux pieds de la statue du Dieu, dont les flèches avaient vengé son injure et lui avaient fait rendre sa fille ; l'autre, sous la figure d'*Ajax*, au moment de son naufrage ; de la cime de son rocher, battu par les flots, il semble défier à grands cris la colère du ciel obscurci et sillonné par l'orage. Comme ces deux sujets n'ont pu se présenter à l'imagination du peintre sans la frapper par le contraste des tons de couleur les plus importants et les plus effrayants, par la distribution magique des lumières et des ombres, et n'ont pu être exécutés qu'à l'aide d'une grande habileté dans l'usage des instruments de l'art, nous pouvons, de concert avec *Pline* et *Plutarque*, considérer *Apollodore* comme le fondateur de la gloire du pinceau, comme le premier coloriste de son temps, et enfin comme l'artiste qui a ouvert les routes de l'art à *Zeuxis* d'Héraclée (1).

Traduit de l'anglais par L. Mérimée.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

senter les proportions essentielles, ce qui conduit à la beauté idéale.

Les mots κρείττονας χείρονας, ὁμοίους, ou le βελτίωνας ἢ καθ' ἡμᾶς, ἢ καὶ τοιούτους, ἢ χείρονας, d'*Aristote*, Poetic., c. 2., par lesquels il distingue *Polygnote*, *Denis*, *Pauson*, confirment le sens que je donne au passage d'*Ælien*.

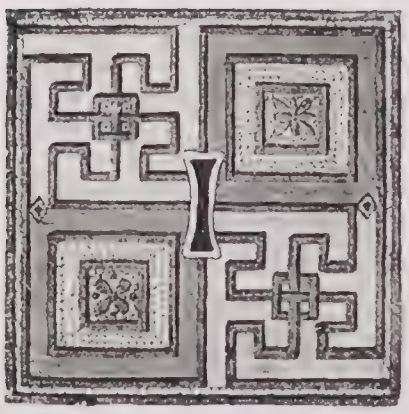
(1) Παρειῶν τὸ ἐνεφευθὲς, ὅταν τὴν Κασσάνδραν ἐν τῇ λέσχῃ ἐποίησε τοῖς Δελφοῖς. *Luciani Imagines*. Ce passage, et ce que *Pausanias* dit du coloris d'*Eurynome*, dans le même tableau, joint aux draperies coloriées, dont parle *Pline*, prouve évidemment que le *simplex color*, que *Quintilien* donne à *Polygnote* et à *Aglaophon*, signifie moins une seule couleur, comme quelques-uns l'ont supposé, que cette simplicité de coloris qui accompagne toujours l'enfance de l'art et qui emploie crûment les couleurs sans les fondre ensemble ; le *Pœcile* (ἡ ποικίλη στοὰ), qui tire son nom des tableaux qui le décoraient, est seul une preuve suffisante de l'emploi de diverses couleurs.

(1) *Hic primus species exprimere instituit*, Pline, xxxv, 36. Comme on ne peut refuser à *Polygnote* et aux artistes qui ont immédiatement précédé *Apollodore*, le *species*, dans le genre que lui donne *Hardouin*, *oris et habitus venustas*, ce mot doit désigner ici la subdivision des formes génériques en classes.

On peut, avec quelque probabilité, fixer à cette époque l'invention des couleurs locales et des tons ; ce qui, quoiqu'à parler strictement il n'y ait ni lumière ni ombre, est déterminé par la ligne qui sépare l'une et l'autre. *Pline* désigne par *splendor* ces couleurs locales et ces tons. *Plutarque* attribue également à *Apollodore* l'invention des teintes, le mélange des couleurs et la gradation des ombres, si j'entends bien le passage : Ἀπολλόδωρος ὁ Ζωγράφος ἀνθρώπων πρῶτος ἐξευρὼν φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς. *Plutarque*, Bellone an pace Ath., etc., 346. C'était l'élément de l'ancienne ἁρμογή, *commissure*, qui, sans pesanteur, sans dureté, sans confusion, unit les couleurs locales, les demi-teintes, les ombres et les reflets.

LE PALAIS D***

A GÈNES.



Il y a précisément un an aujourd'hui, je me promenais dans les rues de Gênes par une chaleur de quinze degrés, en compagnie d'un jeune avocat. Nous parlions des magnifiques palais de la ville et de la quantité innombrable de chefs-d'œuvre renfermés dans leurs galeries de tableaux.

— Je gagerais, me dit le jeune avocat, que vous n'avez pas encore tout vu, Il est impossible, par exemple, que vous ayez pénétré dans le mystérieux palais D***, car les portes en sont fermées aux curieux. L'humeur un peu farouche du propriétaire est héréditaire dans la famille, et la légende raconte sur cette maison des histoires merveilleuses. Si vous ne craignez pas d'essuyer un refus, je vous donnerai une lettre avec laquelle vous pourrez tenter l'aventure, et vous présenter chez le marquis D***. Je ne pense pas que, dans ce siècle-ci, l'entreprise soit périlleuse.

— Quand elle le serait, répondis-je, une aventure est chose trop rare aujourd'hui pour qu'on hésite à la tenter. Faites-moi d'abord le récit de la légende, et vous me donnerez ensuite votre lettre d'introduction.

— Vous savez, reprit l'avocat, qu'André Doria, ce grand restaurateur de l'aristocratie génoise, avait beaucoup augmenté les priviléges de la noblesse. Ils s'augmentèrent encore après lui et amenèrent des abus effroyables qui lui auraient inspiré de tristes réflexions, s'il avait pu voir les résultats de sa politique. Les passions ne connaissaient plus de bornes. On employait des assassins à gages pour se défaire d'un ennemi ou d'un rival. On se massacrait dans les rues, et comme tous les palais jouissaient du droit d'asile, on était à l'abri des poursuites judiciaires en restant chez soi, lorsqu'on avait commis un crime. Les domestiques eux-mêmes se mêlaient de détrousser les passants, et se retiraient ensuite dans le logis de leur maître. De peur qu'ils ne fussent serrés de trop près par les gardes, on établissait encore des auvents sur les portes, et ils s'y réfugiaient, sans prendre la peine de se cacher dans l'intérieur. Un grand seigneur, à qui ses spadassins disaient un jour qu'ils n'avaient pas exécuté leur coup parce que l'homme qu'ils devaient tuer causait avec une autre personne, s'écria tout en colère : — Il fallait les frapper tous deux.

Vous verrez encore dans les escaliers des embrasures de fenêtres profondes et garnies de bancs de pierre où se tenaient sans cesse des gens armés. Sur un signe du maître on assommait galamment le visiteur que monsieur le marquis venait de reconduire avec politesse jusqu'en haut des degrés. Nos graves patriciens jouaient aux barres comme des écoliers avec toutes les lois divines et humaines. Il y avait de quoi tirer des larmes des yeux desséchés du vieux Doria, lui faire secouer sa tête blanche et regretter que cet ambitieux de Fiesque et ce brouillon de Verrina n'eussent point réussi dans leur conjuration contre lui-même, tant la postérité avait eu soin de justifier leur cause. Mais venons à votre palais D***. Du temps de la république, les chefs de cette famille étaient, de père en fils, des hommes terribles. Il ne faisait pas bon avoir des démêlés avec eux, être amoureux de leurs femmes ou passer devant leur maison quand ils vous avaient regardé de travers. Un coup d'arquebuse était bientôt lâché à travers les grilles du rez-de-chaussée. Cependant ils eurent un procès, et leur partie adverse se mit en quête d'un huissier hardi pour porter l'assignation.

Il s'en trouva un, vieux routier de chicane et courageux, qui, par bravade ou autrement, consentit à risquer cette commission périlleuse. L'huissier se confessa, régla ses affaires, et, fort de sa conscience et de son droit, il s'enfonça dans les rues détournées où est situé le palais D***. Le marquis déjeunait, entouré de ses dignes serviteurs. On lui remet le papier qui porte les formules peu civiles de la loi, et dont il fait la lecture à haute voix sans témoigner ni surprise ni colère.

Le patron est sans doute en belle humeur aujourd'hui.

— Eh! dit-il en souriant, où donc est le seigneur huissier? Je ne veux pas qu'il reste dans l'antichambre. Faites-le entrer. Donnez-lui un siége. Asseyez-vous, mon cher, et déjeunez avec moi.

Le pauvre homme ne sait que penser de cet accueil; une fois dans le guêpier, le mieux est de paraître tranquille et assuré. On lui donne un couvert; il boit et mange. Le vin est bon, et comme le patron rit et plaisante, l'huissier finit par croire que les D*** sont les meilleures gens du monde, point fiers avec leurs inférieurs, et calomniés par le vil populaire. Il remarque bien que le marquis parle bas à un domestique, mais apparemment c'est pour qu'on apporte du vin, et du meilleur. Au bout d'une heure, l'officier public songe à son étude et à ses devoirs; il remercie son hôte, s'excuse comme il peut du rôle pénible que son état l'oblige à remplir auprès d'un seigneur aussi aimable, et il s'apprête à sortir.

— Attendez un moment, dit le marquis. Le four n'est pas chaud, et on n'ouvre pas ma porte tandis que le four chauffe.

Sans rien comprendre à ces paroles, l'huissier prend patience et boit encore. On vient annoncer enfin que le four est chaud.

— Eh bien, dit le marquis, saisissez-moi cet animal, et faites-le cuire.

Les domestiques prennent l'huissier par les pieds et la tête, et le jettent tout vif dans le four où il est encore. Je ne sais si le procès se poursuivit; mais pour des huissiers et des assignations, on n'en revit plus au palais D***.

Un autre seigneur du même nom possédait deux tableaux de Caravage, achetés par son père. Ces tableaux ne lui plaisaient pas; il imagina de les couvrir d'une couche de blanc d'Espagne, et de les laisser ainsi dans sa galerie. Au milieu d'une nuit, le marquis fut réveillé par une main glacée posée sur son bras. Il vit debout, auprès du lit, une figure pâle et d'un air féroce qui l'appela par son nom.

— Je suis Michel-Ange de Caravage, lui dit le fantôme. Si mes tableaux n'ont pas le bonheur de te plaire, il faut les donner ou les vendre. Je n'entends pas qu'ils demeurent ensevelis tout vivants.

— Va-t'en au diable! répondit le marquis.

Et le seigneur D*** se retourna sur l'autre oreille, et se rendormit. Le lendemain il sentit encore la main froide et vit la même figure. Cette fois les yeux du fantôme lançaient des feux comme deux émeraudes.

— Seigneur marquis, dit-il, le Turc qui enferme une esclave et la dérobe aux regards la vend quand il ne l'aime plus; et toi, qui ne sais pas le prix de mes tableaux, tu ne veux ni les regarder ni les laisser voir aux autres. Crois-tu que j'aie dépensé mon talent pour que mes ouvrages dorment sous cette fange? Apprends que tes descendants seront morts depuis des siècles quand le dernier de mes tableaux sera tombé en poussière; mais enfin, mes toiles n'ont qu'un temps à vivre. Celles-ci sont de mes meilleures. Si demain tu ne les a pas rendues à la lumière, je t'étranglerai sur la place.

Le seigneur D*** était opiniâtre, il se mit dans la tête de ne point céder. La nuit venue, il veilla tout armé, son épée d'une main et son poignard de l'autre. Ses gens entendirent des voix qui se querellaient, des blasphèmes et des bruits semblables à ceux d'une lutte; puis le silence se rétablit. A son réveil, le marquis dit à son valet de chambre qu'une espèce de vision l'avait importuné; mais qu'il avait chassé le fantôme en lui passant son épée au travers du corps. Il paraît que ce Caravage, si fameux par ses duels et ses vengeances, avait trouvé à qui parler. Ses tableaux restèrent sous leur vêtement de blanc d'Espagne jusqu'à la mort du propriétaire.

L'avocat me raconta encore des histoires sur d'autres palais de Gênes, et le lendemain, je partis armé de ma lettre d'introduction, pour essayer d'entrer au palais D***.

— Le marquis actuel, pensais-je, ne me fera pas cuire dans un four, puisque je ne lui apporte point d'assignation; et comme je ne lui chercherai pas querelle, il n'y a pas d'apparence que nous nous battions à l'épée au milieu de sa chambre à coucher.

Arrivé dans un pâté de maisons où devait être cette habitation, je demandai plusieurs fois mon chemin sans qu'on voulût me l'indiquer. Enfin je m'adressai à une jeune fille qui mangeait une écuellée de pois, en compagnie d'un chat. Elle ne leva pas même la tête à mes questions, et me répondit:

— Parlez à Nica, qui n'a rien à faire.

— Allons, Nica, dis-je à une petite fille de sept ans, conduis-moi au palais D***.

La petite leva les yeux au ciel, fit claquer sa langue et remua l'index de la main droite, ce qui constitue le *non* italien le plus formel.

— Pourquoi ne veux-tu pas me conduire? demandai-je.

— *La cagna, la cagna!* répondit l'enfant.

— Eh bien, *la cagna*, repris-je, as-tu peur qu'elle te mange, cette chienne? Voyons, je te donnerai deux pièces de huit sous.

— *A la strada si, al palazzo no.*

— J'y consens; mène-moi seulement jusqu'à la rue, j'irai tout seul au palais.

Nica partit comme une flèche. Elle me guida par un dédale obscur, jusqu'à une rue large de cinq pieds, tendit la main, prit l'argent et disparut. Je m'avançai dans le coupe-gorge, et une vieille marchande d'oranges m'indiqua enfin le palais D***. A peine avais-je monté la première marche de l'escalier, qu'un chien de garde énorme me coupa la retraite et se mit à hurler après moi en montrant ses dents. Un domestique arriva fort à propos le pren-

dre par le collier. Je demandai le marquis D***. On me fit entrer au premier étage. Là, j'expliquai le but de ma visite, et tandis qu'on portait ma lettre et qu'on demandait s'il plaisait au patron de me laisser regarder les tableaux, je restai seul dans une vaste antichambre poudreuse et noire, mais ornée de belles fresques. Trois bouledogues attachés aux pieds d'une grosse table se réveillèrent alors, et, voyant un inconnu, se mirent en devoir de le manger. A force de tirer leurs chaînes en aboyant, ils faisaient avancer la table par secousses, et avec une vitesse qui commençait à m'inquiéter, lorsque le valet de pied rentra et m'ouvrit la porte de la galerie. Les trois quarts des tableaux étaient conformes au caractère des anciens D***. C'étaient des Caravage, des Salvator Rosa, des Espagnolet abandonnés aux araignées et à la poussière. Tous représentaient des sujets sinistres. L'odieux épisode de Loth enivré par ses filles s'y trouvait deux fois, traité par Caravage et par Gherard de la Nuit. Une énorme Judith me présentait la tête d'Holopherne avec un cynisme barbare ; et quant aux paysages, ils étaient enjolivés par des haltes de brigands, des scènes de guet-apens ou des incendies. Les artistes de la décadence ont beaucoup aimé à se délasser des sujets pieux par ceux de Loth, de Suzanne au bain, de David amoureux. C'étaient les seuls tableaux de la galerie D*** qui eussent quelque prétention à la grâce. Je remarquai bien au milieu de ces noirceurs une charmante Vierge de Pellegrino Piola ; mais par une singulière coïncidence d'idées, la mort du peintre Piola est une lugubre aventure des rues de Gênes. Quelle fut ma surprise en apercevant un tableau couvert de blanc d'Espagne et dont on ne voyait que le cadre !

— Qui donc a voilé ce tableau ? demandai je.

— *E il signor Marchese*, répondit le domestique.

— C'est sans doute afin de prouver qu'il ne craint pas les apparitions ?

Le valet de pied fit un sourire et un signe de croix en répondant :

— *Non lo vorrei aver nella mia camera.*

— Ni moi, je ne voudrais pas non plus avoir ce tableau dans ma chambre. Et savez-vous de quel peintre il est ?

— *Credo che sia un Salvator Rosa.*

— Bonté divine ! un Salvator Rosa. Le signor marquis a bien du courage d'oser braver un bandit comme celui-là.

Je regardai encore une très-belle collection de camées antiques. On me reconduisit ensuite jusqu'à la rue au milieu d'un concert d'aboiements, et je me retirai fort satisfait de m'échapper sain et sauf de cette infernale maison.

Dans notre siècle décoloré, l'énergie du caractère n'est plus, Dieu merci, que de l'originalité ; mais tel que se montre encore ce palais étrange, avec la *cagna* de l'escalier, les bouledogues de l'antichambre, les toiles d'araignées qui vont du nez de Loth à celui de Judith, et le tableau couvert de blanc d'Espagne, il présente un ensemble imposant de bizarreries sur lequel je serais prêt à témoigner que les anciens D*** n'ont point dégénéré.

PAUL DE MUSSET.

SALVATOR ROSA

GALERIES PARTICULIÈRES.

COLLECTION DE M. MARCOTTE, D'ARGENTEUIL.

La collection de monsieur Marcotte est bien précieuse pour l'œuvre d'un des plus grands peintres du dix-neuvième siècle, de Léopold Robert. Nous avons raconté dans la vie de Robert ses touchantes relations avec M. Marcotte et leur longue amitié. Lorsque Robert était pauvre et découragé, c'est M. Marcotte qui le soutenait de sa protection généreuse. Lorsque le succès et la gloire vinrent visiter le noble artiste, c'est à M. Marcotte qu'il confia ses sentiments intimes et ses espérances ; c'est M. Marcotte qui fut aussi le seul confident de cette passion fatale dont Robert est mort.

Léopold Robert n'a guère fait de tableau sans consulter de loin son ami. Les lettres où il exposait ses idées et ses désirs, et ses projets de peintre, étaient le plus souvent accompagnées de dessins ou d'ébauches sur lesquels M. Marcotte était appelé à donner un conseil. Pour constater un progrès, pour expliquer une intention, Robert envoyait une image. Admirable correspondance qui forme aujourd'hui un musée de peintre, où l'on peut suivre la vie et le talent de l'artiste que la France a tant regretté.

On trouve donc chez M. Marcotte tableaux terminés, ébauches, études, dessins magnifiques, croquis légers à la plume, gravures, lithographies, copies faites par Aurèle Robert, et enfin un gros volume plein de lettres, de manuscrits et de notes autographes de Léopold Robert. Quelques fragments de ces lettres éloquentes ont été publiés par M. de Lécluze. Peut-être M. Marcotte se décidera-t-il à publier l'ensemble de cette correspondance si intéressante pour les arts et si honorable pour lui comme pour son ami.

M. Marcotte possède six ou huit ouvrages de Robert qui se rapportent au tableau des *Pêcheurs*. On sait que Robert voulait faire quatre grandes compositions pour représenter les principaux peuples de l'Italie. Après la *Madone de l'Arc*, qui est du pays napolitain, après *les Moissonneurs* de la campagne de Rome, il se tourna vers Venise, la ville de la couleur et du drame. Sa première pensée s'arrêta sur une scène de *Carnaval*, dont il fit une esquisse à la plume. C'est une foule vivante et agitée, une bacchanale pleine de folle gaieté. Mais tout à coup ses impressions se rembrunirent; car c'est à Venise qu'il renouvela sa correspondance avec la femme dont le souvenir ne le quitta jamais; et c'est là qu'il perdit bientôt l'espoir d'en être aimé. *Le Carnaval* ne convenait plus à ses dispositions mélancoliques. Alors il rêva le beau drame des *Pêcheurs*, une scene d'adieu, de séparation et de désespoir.

Le premier dessin des *Pêcheurs de l'Adriatique* fut donc envoyé à M. Marcotte. Le patron de la barque est au milieu de la composition, sur le pre-

mier plan. Il est vu de face, debout et accoté aux agrès, dans l'attitude de la méditation. A droite et à gauche, les figures de femmes et de pêcheurs, symétriquement rangées, sont à peu près les mêmes que dans le grand tableau. Voici la jeune madone debout avec son enfant entre les bras; voilà la vieille mère assise contre le mur; mais les accessoires sont différents. Outre ce dessin à la plume, Robert arrêta sa conception dans une magnifique esquisse peinte que possède aussi M. Marcotte, et qui est incontestablement l'un des ouvrages les plus parfaits de l'auteur. Ici, le talent de Robert a plus de verve, plus d'abandon, plus de spontanéité que dans ses tableaux finis. C'est dans les esquisses surtout que les qualités des maîtres sont vivement écrites. Léopold Robert n'a jamais été aussi coloriste, aussi riche, aussi abondant et aussi souple que dans cette fleur de poésie. Le grand tableau en est le fruit; mais il a moins de parfum, moins de fraîcheur et d'éclat.

Cependant cette ordonnance de la scène ne satisfaisait point encore Robert. Les trois figures principales étant à la même hauteur sur le même plan, sa méthode habituelle d'une composition pyramidale à la manière du Poussin se trouvait violée. Tous les tableaux de Robert ont cette même forme conique, quels que soient le nombre et les attitudes des personnages. *L'Improvisateur, la Madone de l'Arc, les Moissonneurs*, sont disposés dans ce système inflexible. Il fallait dont exhausser son pilote à la crête du groupe, au sommet de la pyramide. C'est ce qu'il fit dans une seconde esquisse à la plume, de grande proportion et très-terminée. Le patron de la barque s'élève au second plan sur une petite éminence, entouré d'enfants joyeux qui se dirigent avec lui vers la mer. Il est remplacé sur le devant par le jeune pêcheur déroulant ses filets avec un mouvement un peu théâtral. Cette fois, la composition est décidée et le tableau n'en sera que le calque exact. En effet, malgré toutes les difficultés et les lenteurs de l'exécution, *les Pêcheurs de l'Adriatique*, achetés plus tard par M. Paturle, reproduisent fidèlement le superbe dessin de M. Marcotte.

Pour bien connaître le talent de Robert, il faut avoir vu ces trois dessins des *Pêcheurs*, deux études de figures, à la plume, pour le même tableau, un grand dessin de *l'Improvisateur* et quelques autres croquis, qui ornent le cabinet de M. Marcotte. Robert est moins à l'aise avec le pinceau qu'avec la plume ou le crayon. Sa couleur, éclatante dans les tons locaux, manque de demi-teintes et d'harmonie. Sa touche est ordinairement timide et froide. La main du praticien ne répond pas toujours aux inspirations du poëte. On sent que la réalisation est au-dessous du désir, malgré la haute qualité du résultat. Dans les dessins à la plume, il arrive plus facilement à la couleur, quoiqu'il n'ait d'autre ressource que la dégradation du noir au blanc. Ces dessins de Robert sont de premier ordre et comparables aux dessins des plus grands maîtres de l'école italienne.

Voici pourtant une peinture qui ne laisse rien à souhaiter. C'est la *Mère heureuse*, exposée au Salon qui suivit la mort de Robert. Elle est assise au bord de la mer, sur un rocher, près d'une barque amarrée. Sa belle tête repose sur celle de l'enfant qu'elle serre contre son cœur. On reconnaît la jeune femme du tableau des *Pêcheurs*. Ici, la tournure, le sentiment, la grâce, la beauté, la couleur, tout est parfait; et, pour ma part, je préfère cette simple figure épisodique au tableau de *la Madone de l'Arc* ou des *Moissonneurs*.

En face de la *Mère heureuse*, on admire trois autres peintures de Robert, l'esquisse d'une *Sainte Famille*, exposée au même salon, *le Pâtre et l'Ermite* et une *Mère tenant sur ses genoux son enfant mort*. C'est une sorte d'Agar désolée qui lève les yeux au ciel. Son bel enfant est déjà verdi par la mort, et elle le réchauffe vainement entre ses bras. Il y a une douleur et un sentiment rare dans cette composition.

La *Sainte Famille* est du style le plus noble; la Vierge est assise dans la campagne, près d'un palmier, et saint Joseph, accoudé au-dessus d'elle, contemple le divin enfant; il rappelle un peu les Joseph de Raphaël et de l'école romaine.

Après ces tableaux de chevalet viennent quatre petites études de têtes: le jeune homme dont la belle figure a trouvé place au centre des *Moissonneurs*, et trois femmes de types différents, mais d'un grand caractère; une jeune fille au teint cuivré, au regard profond; une femme vue de face et vêtue d'une robe écarlate avec des draperies blanches autour du cou et de la tête; enfin, une fille blonde, la plus ravissante, la plus coquette, la plus vigoureuse et la plus belle du monde; elle sourit en montrant ses dents blanches; sa gorge est fermement modelée sous un corsage vert, et ses longues mains, attachées à des bras robustes, tiennent une quenouille; bergère fière et superbe comme Jeanne d'Arc, rayonnante comme une vierge chrétienne, mais voluptueuse comme une bacchante grecque. C'est tout simplement un modèle de l'Académie de Rome. Nous la retrouvons dans une peinture de *Deux femmes au milieu d'un paysage*, par M. Schnetz, au bon temps de son talent original. Mais il fallait être Robert pour lui donner cette expression et cette suprême beauté.

On remarque dans la même pièce deux copies peintes par M. Aurèle Robert: les *Moissonneurs* et la *Madone de l'Arc*. C'est à cette reproduction que M. Aurèle travaillait dans l'atelier de Venise, lorsque son frère se décida à mourir.

Outre le volume d'autographes dont nous avons parlé, M. Marcotte a réuni en un gros volume les gravures exécutées par Léopold, lorsqu'il étudiait

chez Girardet, quelques lithographies faites par lui-même et publiées dans différents recueils, comme la *Suissesse*, le *Bandit*, la *Bonne aventure*, etc., et la plupart des estampes exécutées d'après ses œuvres.

Mais quelle est cette série de vues d'Italie très-médiocres, avec de belles figures en relief sur le paysage? On lit au-dessous de la lithographie : *Charlotte del.*, *Napoléon lith.*, *Figures de Léopold Robert*. Hélas! c'est là le mystère de l'amour de Robert! Il a été le Werther de cette Charlotte. Ces vues d'Italie ont été dessinées d'après nature, pendant les excursions romanesques que les trois amis faisaient ensemble au bord de la mer et dans la campagne de Naples. Encore une fois, laissons cette histoire couverte sous son voile funèbre; car ce voile cache aujourd'hui trois tombeaux : le lithographe au nom illustre, la noble et cruelle Charlotte, sont morts aussi depuis le suicide de Léopold Robert.

M. Marcotte partage son affection entre deux grands maîtres. Sa seconde admiration est pour M. Ingres, son ami depuis trente ans. M. Ingres aussi a reçu de M. Marcotte bien des témoignages de sympathie dévouée, avant qu'une gloire légitime vînt s'attacher à son nom. M. Ingres a fait le portrait de M. Marcotte en Italie, il y a bien longtemps, et depuis, il a dessiné toute la belle et nombreuse famille de son ami. Le portrait de M. Marcotte est à l'huile, de grandeur naturelle. Les plis du manteau rappellent le sévère portrait de Cherubini. Tous les autres portraits, à la mine de plomb et au crayon, sont d'une finesse et d'une distinction exquises. Il y a quelques enfants joufflus et naïfs, et la vieille mère de M. Marcotte qui est un chef-d'œuvre. Il y a un portrait de M. Ingres lui-même dans toute sa virilité; on lit sur cette tête énergique la volonté et l'indépendance que tant d'années de luttes n'ont jamais démenties.

Les deux plus admirables tableaux de chevalet de M. Ingres sont chez M. Marcotte, sans parler de quelques petites compositions de ses premiers temps. La *Chapelle Sixtine* et la *Nouvelle odalisque*, peinte à Rome, pendant que M. Ingres dirigeait l'école française, sont certainement deux chefs-d'œuvre de l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*, après toutefois son plafond du Louvre et le *Martyre de saint Symphorien*. Si l'on joignait à ces quatre nobles peintures l'*Odalisque* de M. le comte Pourtales et quelques portraits comme celui de M. Bertin et celui de Cherubini, on aurait les titres principaux de l'illustre académicien au jugement de la postérité.

La *Chapelle Sixtine* date de loin déjà. Elle est surtout connue par la lithographie de M. Sudre. Le procédé du maître est moins entier, moins exclusif, que dans ses œuvres postérieures. M. Ingres est naturellement plus coloriste qu'il n'a voulu le paraître dans ses ouvrages longuement médités. Il y a dans la *Chapelle Sixtine* quelques morceaux d'une belle harmonie. On remarque, entre autres, une tête d'homme en capuchon noir au premier plan. Ces figures du premier plan n'existaient pas dans la composition primitive qu'on s'accorda à trouver un peu nue; et c'est alors que M. Ingres ajouta un cordon d'une douzaine de personnages. La quatrième tête à gauche, parmi les cardinaux, est le portrait de M. Ingres.

L'*Odalisque* a fait courir tout Paris, il y a deux ans. M. Ingres l'avait promise depuis vingt ans à son ami. Il en avait fait autrefois une petite esquisse qui fut complétement transformée dans l'exécution définitive. M. Ingres a la qualité de n'être jamais content de ses œuvres. Quand enfin il se décida à peindre l'*Odalisque* promise, il changea d'abord la tournure de la figure principale, et bientôt il s'aperçut que la toile était trop petite pour la proportion du sujet. La toile fut donc agrandie de deux pouces tout autour et le tableau terminé. Près de la sultane, couchée voluptueusement et demi-nue, est accroupie une esclave qui pince de la mandoline. Ses pieds reposaient primitivement sur un coussin bleu effacé depuis. Au second plan, derrière une balustrade, est debout l'eunuque noir, gardien du sérail. Sa robe, de même que celle de l'esclave, est parsemée de dessins à fleurs. Il règne une douce tranquillité dans cet intérieur mystérieux. L'*Odalisque* a été vivement admirée, comme elle le mérite; mais cependant le bruit du triomphe décerné à M. Ingres n'a pas empêché quelques critiques de se faire entendre. Il y a peut-être, en effet, quelque chose à dire sur la proportion relative des figures, sur les plans du tableau, sur l'air ambiant et sur l'harmonie générale de la couleur. On oublie souvent que M. Ingres ne cherche pas le luxe de la lumière, à la façon de M. Eugène Delacroix, par exemple, dans ses *Femmes d'Alger*. Il est impossible de représenter le sérail et la volupté de l'Orient par deux images plus différentes que les deux tableaux de M. Ingres et de M. Delacroix. Nous nous abstiendrons de toute comparaison pittoresque, chacun des deux artistes ayant sa manière particulière de sentir et d'exprimer la vie. On est libre d'avoir là-dessus ses prédilections.

M. Marcotte possède encore beaucoup de tableaux modernes, trois ou quatre *Animaux et Paysages*, par M. Brascassat. M. Brascassat est aussi un des protégés de M. Marcotte, qui l'a beaucoup aidé dans ses commencements. Ajoutons quelques toiles de MM. Berré, Granet, Béranger et Joyant.

Parmi les anciens maîtres, on remarque chez M. Marcotte une petite marine de Guillaume Van Velde, qui est de la plus belle qualité du peintre hollandais; un bon paysage du Guaspre; un portrait d'homme, de l'école vénitienne; un portrait d'enfant, du Moro, et une collection d'admirables petits portraits, miniatures à l'huile, réunie par M. Marcotte pendant ses voyages en Italie.

CHARLES NODIER.

Il est des esprits éminents qui, venus au monde pour exprimer, pour résumer en quelque sorte le caractère, les mœurs d'une époque ou d'une nation, semblent s'être enrichis, çà et là, butinant comme l'abeille, et recevant le tribut intellectuel de leurs contemporains. Ces génies faciles à classer et tout formés pour les allures de leur temps, dont ils sont les historiens et les peintres, jouissent d'une popularité fort grande; on se plaît à réfléchir son image dans leurs écrits; ils appartiennent à tout le monde, comme Molière; ils épurent, ils mettent en œuvre l'esprit de tout le monde, ainsi que Voltaire l'a fait. D'autres hommes, et la vocation de ces derniers est la plus impérieuse, la plus réelle, sinon la plus éclatante en résultats, ne puisent l'inspiration qu'en eux-mêmes; leur originalité est le trait distinctif de leur talent, leurs livres les racontent et leur esprit porte leur nom. Charles Nodier occupe une place unique et respectable au milieu de ces artistes singuliers et inimitables. Dès qu'on essaye d'appliquer à ces écrivains de fantaisie, de sentiment et, si l'on peut ainsi dire, d'*individualité*, des comparaisons plus ou moins spécieuses, ils vous contredisent à l'instant, vous égarent et vous démentent, tant le vol de leur imagina-

tion est capricieux, tant leurs idées se succèdent imprévues et indépendantes. Sterne, Hoffmann, Bernardin de Saint-Pierre, Balzac, Cyrano, Montaigne, Henri Etienne, nous présentent, chacun dans les conditions particulières de leur génie, quelques-uns de ces traits exclusivement propres à leur physionomie, et auxquels ils durent d'être exceptés et mis à part parmi les gens illustres de leur siècle. Qu'on ne s'étonne pas de ce rapprochement de plusieurs noms que l'on ne s'avise guère de grouper; ils ont tour à tour servi à dépeindre Nodier, à aider les critiques, dépistés quand les classifications leur font défaut, dans leurs recherches obstinées de traditions d'école, et de filiations littéraires. Méthode vicieuse, dont l'usage est périlleux quand il s'agit d'un auteur dans le genre de celui qui nous occupe. C'est en lui-même, et sans se préoccuper du dehors, qu'on doit chercher cet écrivain, bien plus complet, bien plus varié à notre sens que la plupart de ceux auxquels on l'a assimilé.

Ce qui distingue principalement la manière de Charles Nodier, l'homme assurément le plus fin, le plus spirituel, le plus incisif qui ait paru en France depuis Voltaire, et avec un genre d'esprit bizarre et inédit, c'est le jeu continuel de la sensibilité et l'animation incessante du cœur que l'on sent battre jusque dans ses passages les plus satiriques. Il raille avec une sorte de mélancolie; l'on sent qu'en lui l'esprit dont il abonde est doublé d'une âme compatissante et bonne. L'alliance de ces deux qualités est infiniment rare; c'est là ce qui a valu à Nodier, comme à la Fontaine, ce renom de bonté que seuls, dans les fastes de la littérature française, ils partagent avec Fénélon. Rien n'est plus juste que la voix du peuple : l'auteur de *Trilby* était affectueux et simple comme un enfant; de là les séductions incomparables de sa personne, de son esprit, qu'épurait le cœur; il eût pu servir d'exemple dans la démonstration de cette vérité : les grands cœurs font les grands esprits.

C'est ainsi que la nature l'avait préparé pour le rôle éclatant qu'il a joué dans les lettres : l'art seconda merveilleusement ces dispositions innées. Charles Nodier est le dernier écrivain que l'on puisse rattacher aux traditions du grand siècle de Louis XIV pour la pureté du goût et la délicatesse du style. Lui seul, de nos contemporains, a produit des pages que Boileau eût admirées et bien entendues. Il possédait la science de son art à un degré suprême; il termine la série des maîtres de la pure école française dont Rabelais fut le précurseur, et qui, purifiée du temps de Pascal et de Mme de Sévigné, se perpétua, en coudoyant l'art de convention et d'académie, sous la plume de la Fontaine, de Molière, de Boileau, de Fénélon, de Lesage, de Rousseau et de l'auteur simple et concis de *Zadig*. Nodier est l'anneau qui lie le siècle héritier de l'ère de Louis XIV à l'époque où nous vivons. Cette place est assez belle, et ceux qui, appréciant un petit diamant bien poli plus qu'un bloc de pierre, jugent les ouvrages de l'esprit autrement qu'à la toise, d'après le précepte de Callimaque : « La toise n'est pas la mesure du génie, » comprendront que les écrits légers et rapides de Charles Nodier offrent souvent de grands, d'inimitables modèles. Doué d'une mémoire miraculeuse, cet auteur, dans l'exécution du style, fut servi par une érudition philologique inconnue parmi les littérateurs de notre époque. Il s'était si intimement approprié les grâces et les subtilités de la forme, que sa conversation, dans sa négligence adorable, était presque supérieure à son style écrit, sans qu'elle sentît l'encre et le travail.

Cette organisation merveilleuse se manifesta chez lui dès son jeune âge; il était né pour écrire; sa vocation se marqua dès qu'il fut à même d'assembler deux idées. A l'âge où l'enfance ne rêve que folies, que dissipations, Nodier était dissipé; il jouait avec la folie de son âge et l'entraînement de l'enfance; mais il était littérateur. Enfant et écrivain, voilà ce qu'il fut toute sa vie.

Pour bien comprendre ce caractère, pour apprécier justement les écrits de cet homme heureux que l'on croit connaître et qu'on aime dès qu'on le lit, il est essentiel de connaître les incidents d'une existence qui est l'unique explication, le seul commentaire possible des ouvrages dans lesquels l'auteur s'est fidèlement réfléchi. Analysons donc cette vie aux détails de laquelle nous fûmes initié; que l'homme, en agissant, nous découvre l'auteur.

C'est vers 1780 que naquit à Besançon Charles Nodier. Son père, magistrat austère, fortement épris de la philosophie du siècle, était un homme intègre, fort lettré, prenant au sérieux des théories auxquelles, du temps de Périclès, on contrevenait déjà dans la pratique. Rigide, au reste, comme un Romain dans l'accomplissement de ses devoirs, mais sensible et doux dans la pratique de la vie intérieure. Imbu des idées de l'auteur d'*Émile*, le président Nodier prétendait que Charles fût un homme avant que d'être un enfant; il lui inspira des goûts sérieux, en fit un jeune homme à la mode, à un moment où Nodier n'était pas même encore jeune. De là, son goût pour les gens plus âgés que lui, la précocité de son imagination et l'ancienneté de ses premiers souvenirs. Cet enfant se créa des passions à l'âge où les papillons commencent à aimer, et son imagination, prématurément excitée, conserva toujours un peu d'exaltation romanesque qui ne lui messeyait pas. Mais, anomalie bizarre et qui tient aux malheurs d'une époque d'anarchie politique où les écoles étaient fermées, Nodier, à treize ans, savait lire, écrire et rien de plus. Pendant la terreur, on ne s'occupait guère de grec et de latin; l'académicien futur grandissait dans la plus complète ignorance. Néanmoins, dans ce temps-là, il écrivait des vers, des comédies, des tragédies sur

des sujets *grecs;* la grammaire et l'orthographe y étaient cavalièrement traitées. Il lisait ces essais au grand-père de celui qui écrit ces lignes, duquel il reçut les premiers conseils, les premiers encouragements, sympathie dont le petit-fils a recueilli le bénéfice avec usure; mais mon aïeul fut plus heureux que Nodier dans le choix de son élève. A dater de ce moment, Charles se plongea dans les études classiques, seul et sans maître. Cinq ans après (résultat prodigieux!), il écrivait, en province et dénué de ressources philologiques, le *Dictionnaire des onomatopées françaises*, excellent ouvrage que le directeur général de l'instruction publique mit au nombre des livres classiques destinés aux bibliothèques des lycées. Ce ministre était Fourcroy; la lettre par laquelle il fait part à l'auteur de cette honorable décision est adressée : « *A Monsieur Charles Nodier, étudiant à Besançon.* »

Ainsi, son premier instinct le porta vers la philologie, son coup d'essai fut un coup de maître. La préface de l'ouvrage, toute pleine d'observation et de sagacité, est un morceau d'un style excellent.

Il fut aidé dans la publication de ce *Dictionnaire* par Jean Debry, dont il fit connaissance d'une manière assez étrange, comme on le verra plus loin.

Dans l'intervalle de ces cinq années, Charles, désireux de s'instruire, avait obtenu de son père d'être envoyé à Strasbourg pour y étudier les lettres. Il fut adressé au professeur Euloge Schneider, terroriste féroce dont il a laissé un portrait sinistre dans les *Souvenirs et portraits*. Là, son imagination fut horriblement frappée par les cruautés dont il fut le témoin; les principes d'Euloge le glacèrent d'épouvante; il revint à Besançon, où il rapporta cette aversion insurmontable pour la politique d'action, aversion qu'il ne secoua jamais. Ce dédain pour les partis, surtout pour les partis victorieux, le suivit instinctivement jusqu'à son dernier jour, joint à un esprit de rébellion tout à fait chevaleresque à l'égard de toutes les tyrannies, sous quelque forme qu'elles fussent déguisées. Cette indépendance, il la tenait de son père. Ainsi, Charles Nodier, qui, toute sa vie, devança toutes les idées littéraires et fut le précurseur de toutes les écoles, fut, en revanche, en arrière de toutes les spéculations politiques et l'ironique adversaire de nos idées de *progrès*, mot qui excitait sa verve railleuse. Il assista à la naissance de l'adjectif *progressif* et du verbe *progresser* avec la sainte colère d'un philologue et l'indignation d'un poëte.

A dater de ce moment, le président Nodier s'occupa de l'éducation de son fils; il l'initia aux traditions du siècle dix-huitième; Charles, en retour, lui fit connaître le siècle de Marot, contre lequel ce philosophe avait des préjugés; ils lurent Philippe Desportes, et le vieillard fut conduit à savourer les beautés de Ronsard, trente-cinq ans avant l'aurore de l'école romantique.

Le dix-huitième siècle, dont Nodier n'accepta guère que le côté contemplatif et rêveur, le porta, sous l'influence de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, à l'étude de la botanique et de l'entomologie, études qu'il poussa loin et dont son talent descriptif se ressentit.

Las de cette vie silencieuse et immobile, il fut pris, à seize ans, d'une irrésistible envie de voir Paris; il partit, je crois, en 1796, et, grâce à son caractère liant, à son humeur enjouée, à son esprit déjà formé, il connut en quelques mois tous les débris de la littérature du temps de Louis XV et de Louis XVI. Admis partout dans le commerce intime des gens célèbres, qu'il adorait, il attira leur confiance; c'est ainsi qu'il se créa de précieux souvenirs et qu'il recueillit tant d'anecdotes qu'il nous a contées et qui l'ont fait paraître, de nos jours, plus vieux que son âge. Bonaparte ayant accaparé le pouvoir et sapé la liberté, Nodier lui décocha *la Napoléone*, fut poursuivi, jeté en prison par Dubois, à Sainte-Pélagie, puis renvoyé à Besançon, où il fut placé sous la surveillance du préfet. Ce préfet était Jean Debry, le plénipotentiaire de Rastadt.

Dans son imprudente et courageuse sympathie pour les proscrits, Nodier se hâta de se lier avec quelques prisonniers d'État, et, entre autres, avec M. de Bourmont, qui était alors Vendéen. Royalistes et républicains, il confondit dans son amitié les victimes et les dupes; aussi fut-il accusé de conspirer. Une nuit, des agents forcèrent sa porte et lui enlevèrent tous ses papiers, dans lesquels, cherchant les traces d'un complot, Jean Debry trouva le *Dictionnaire des onomatopées*. Sa surprise fut grande; il considérait Nodier comme un enfant désœuvré, ennemi de toute règle, de toute discipline; en découvrant un érudit sous l'enveloppe de ce jeune homme insoucieux et turbulent, il comprit toutes les espérances que donnait ce mélange de passions débordées et d'études sérieuses, et il devint l'ami de Charles.

Ce dernier, à cette époque, s'étudiait de son mieux à braver le pouvoir, à donner carrière à ses goûts aventureux, s'offrant à des périls inutiles, s'échappant la nuit de la ville en escaladant les murs et en passant sur les écluses, au risque d'un coup de fusil, pour aller visiter quelque beauté qu'il eût pu voir sans danger pendant le jour. Il entretenait aussi les préoccupations d'un patriotisme bizarre, fondées sur l'espérance d'affranchir la Comté du joug de la France et de lui faire retrouver, à la faveur des troubles, les priviléges que jadis elle tenait de l'empire et des rois d'Espagne. Ces idées, moins rares alors dans la contrée qu'on ne pourrait le croire, étaient le résultat irréfléchi de l'amour qu'il conserva toujours pour son pays natal. Cependant, il ne donnait pas toute sa vie aux abstractions : durant ces jours de servitude, où il dut plus d'une fois se soustraire aux poursuites du despotisme irrité de ses

attaques, et chercher dans les montagnes des retraites ignorées et des asiles obscurs, il travaillait à épurer son style et à acquérir une connaissance approfondie des ressources du langage C'est à ce moment qu'il faut rapporter l'*Examen critique des dictionnaires de la langue française*, qui forme deux volumes remplis de remarques instructives et savantes. Ayant achevé cet ouvrage, il passa quelque temps dans l'ennui, le dégoût, et le silence le plus complet, et il partit enfin pour Dôle, où il ouvrit un cours de belles-lettres qui lui attira de nombreux élèves et lui fit une réputation méritée dans la province.

C'est là qu'il eut le bonheur de connaître et d'apprécier une de ces femmes trop rares en ce monde, que l'on ne peut voir sans les aimer, que l'on ne peut aimer pour un temps, mais auxquelles on s'attache par des liens indestructibles. Mademoiselle Désirée Charves, qui déjà unissait à un cœur droit et simple un esprit pénétrant, un caractère noble et dévoué, toutes les séductions d'une âme confiante et d'une sensibilité vraie, daigna recevoir l'hommage du poëte. Dieu devait à Charles une compensation pour tous les maux dont sa vie avait été troublée, et un appui dans ceux qu'il lui réservait encore; cette femme, toute jeune, toute belle et charmante, est devenue Madame Nodier.

Les premiers romans de l'illustre académicien expriment le vide que laissait en lui l'absence d'un sentiment digne d'animer et de remplir sa vie. Le *Peintre de Salzbourg*, les *Méditations du cloître*, indiquent un esprit malade, inquiet, fatigué de la solitude et prématurément atteint par les déceptions. Ces deux compositions sont fortement empreintes de cette mélancolie, de ces vagues angoisses, de ce dégoût général, que depuis, les vers de lord Byron répandirent dans la littérature française. Nodier ressentit le premier et signala le premier ce symptôme de la profonde lassitude des sociétés. Le premier aussi, il invoqua, dans cette France démoralisée par la philosophie matérialiste, le retour du sentiment religieux. Dans les *Méditations du cloître*, écrites en 1802, l'on rencontre cette phrase : « Je le déclare avec amertume et avec effroi ! le « pistolet de Werther et la hache du bourreau nous « ont déjà décimés. CETTE GÉNÉRATION SE LÈVE ET « VOUS DEMANDE DES CLOITRES. »

Ces pensées, Nodier les conçut aussitôt que Chateaubriand et que M. de Maistre; mais tandis que ces deux hommes de génie appelaient les idées chrétiennes, en les rattachant aux traditions brisées de l'ancien régime; en les entremêlant aux oripeaux de l'ère féodale, Charles Nodier invoquait à la fois la religion et la liberté.

Après son mariage, Nodier se retira quelque temps à la campagne; il s'y oublia au milieu d'une famille où régnaient l'union et la gaieté. Tout occupé d'être heureux, notre auteur sentait trop bien le prix du temps pour le perdre dans les vanités du travail. Cette époque de son séjour à Quintigny, au pied du Jura, fut la plus heureuse de sa vie; il n'en parlait jamais sans émotion, et quand il revenait sur ces souvenirs, ses traits s'épanouissaient. Il y a quelques semaines, qu'un soir, au coin du feu, il retraçait encore ces délicieux moments; ses yeux clairs et doux étaient fixés sur les tisons, la flamme du foyer dorait son visage souriant et amaigri; il balançait une de ses jambes croisées sur l'autre, ce qui, chez lui, était l'indice d'un certain contentement, et il nous contait son aventure avec un lézard dont il avait fait connaissance au bord du ruisseau de Quintigny, et auquel il avait rendu un léger service. Ce petit récit, que je vous redirais si je n'étais sûr de le gâter, se colorait des lueurs les plus fantastiques et donnait lieu aux descriptions les plus charmantes. Il nous apprit que ses relations avec ce lézard vert, et l'incident qui y avait donné lieu, lui avaient inspiré plus tard son joli conte de *Kardouon*. Quel joli prologue ! et combien de poëtes et d'artistes eussent brigué ma place auprès de lui pour l'entendre ! Hélas, la mort écoutait à la porte...

C'est dans les prés et les bois de Quintigny que Nodier fit la plupart de ses poésies, ainsi que diverses historiettes qu'il arrangeait volontiers pour sa famille et ses amis, le seul public duquel, ainsi que tous les hommes supérieurs par le cœur et l'intelligence, il se soit réellement préoccupé. Pendant qu'il était à Quintigny, il se lia avec Benjamin Constant; il parcourut les montagnes à pied dans tous les sens; flâneur infatigable, il lui arriva plus d'une fois d'aller de Lons-le-Saulnier à Genève, et à Coppet où il entrevit la société de Mme de Staël; c'est là, sans doute, qu'il prit goût à la littérature allemande, dont il apporta les allures dans les lettres françaises, à l'époque où il lança *Jean Sbogar*, puis *Smarra* et *Trilby*.

Ces divers ouvrages que, pour le moment, nous nous bornons à signaler, nous les analyserons plus tard et avec soin, en parcourant les œuvres complètes de Charles Nodier, fort éparses et que l'on va réunir pour les publier. Dans cet article, nous nous attachons moins aux écrits qu'à l'homme, qui seul, comme nous l'avons dit, les explique et en donne la clef. Cette vie de Nodier est peu et mal connue; il sentait si bien lui-même combien il est inséparable de ses ouvrages, qu'il a exprimé cette idée sous une forme humble et modeste, d'autant plus convenable dans sa bouche, qu'il pourrait fort bien s'en passer. « Je ne puis me justifier d'avoir fait tant de romans « inutiles, qu'en répétant souvent qu'ils sont, comme « mes préfaces, une sorte de roman de ma vie, qui « n'est aussi qu'une préface inutile marquetée « d'historiettes. » (Préf de *Thérèse Aubert*.)

Après avoir épuisé les joies de la vie champêtre, Nodier sentit son activité se réveiller; il résolut d'aller un peu vers cette célébrité qui venait à lui et

l'aiguillonnait jusqu'au cœur de ses montagnes.

Comprenant le besoin d'acquérir ce qu'on nomme une *position*, et n'ayant, grâce à Dieu, aucun des genres d'aptitude qui font les parvenus, il s'inquiétait de l'avenir, sombre et menaçant pour lui. Sa jeune et courageuse femme soutint sa résolution, entretint sa sérénité; et tous deux, ils s'acheminèrent enfin, confiants et fermes, la bourse pleine... d'espérances, et chargés de bagage comme les oiseaux de l'air, vers ce Paris, où ils étaient destinés à captiver tant d'amitiés et d'admirations, à briller du plus vif éclat, et à abriter sous leur toit modeste et vénéré, deux générations d'artistes et de poëtes.

FRANCIS WEY.

(La fin à la prochaine livraison)

A MES CAMARADES DE SAINTE-BARBE (NICOLLE).

(La réunion annuelle des anciens élèves du collége Sainte-Barbe (collége Rollin) a eu lieu le 31 janvier. Parmi les discours qui ont été prononcés, M. Adolphe Dumas a lu, à ses camarades, ces vers que nous reproduisons.)

Amis, longtemps perdus et dispersés longtemps,
Et sur tous vos écueils battus jusqu'à trente ans;
Virgiles qui partiez quand je demandais grâce
Pour l'âme de mon âme et la moitié d'Horace,
Vous voilà de retour, eh! qu'avez-vous appris!
Vous revenez d'Athène et je viens de Paris;
Maintenant, plus instruite et peut-être plus sage,
Notre amitié sans doute a changé de visage,
Et nous nous demandons, vous de moi, moi de vous:
Mes amis de quinze ans, nous reconnaissons-nous?

A la gloire, à l'amour, au devoir, à l'étude,
Nous avons tous souffert à quelque servitude.
Les buts sont différents, mais les maux sont pareils:
Les uns ont voyagé pour voir quatre soleils;
Les autres, enfermés de janvier en décembre,
Ont vécu six mille ans sans sortir de leur chambre;
Les savants, allumé leur vie à leurs travaux;
Les poëtes, brûlé leurs cœurs dans leurs cerveaux;
Vous, mesuré le ciel et vous, la mer profonde,
Vous, gouverné l'Etat; vous, enseigné le monde;
Tous ont lutté, beaucoup vaincu; restent les forts.
Les vivants font penser aux autres qui sont morts.
Mais réjouissons-nous. — C'est un beau privilége!
Ces hommes sont encor des enfants de collége;
Ils n'ont rien oublié, vos jeunes compagnons,
Ni vos noms de baptême, aimés avant vos noms,
Ni le bon Fauconpret, ni le sage Nicolle,
Ni les enseignements, ni le pain de l'école,
Ni le devoir sacré d'entretenir tout bas
L'Homère familier qu'on promène à son bras,
Ni le thème, inquiet de deux phrases voisines,
Ni le mot du *Gradus*, fleuri sur deux racines
Et qu'il fallait chercher avec des yeux en pleurs,
Car Horace à Tibur le cachait sous des fleurs.
Chagrins charmants, alors mes soucis et les vôtres,
Et bien plus chers depuis que nous savons les autres!
Non, rien n'est oublié, ni les murs, ni l'enclos
Où l'étude a couvé tous ceux qui sont éclos,
Où nous avons appris, moi les vers, vous la prose,
Et l'art de bien penser pour dire quelque chose.
Du haut du Capitole et du haut de son char,
Nous avions fait descendre et commenté César;
Nous répétions, au nom de la Gaule héroïque,
Le serment d'Annibal en pleine rhétorique,
Et chacun retrempait un cœur républicain
Au bain du vieux Sénèque et du jeune Lucain;
Vous le voyez, amis, rien n'est changé; nous sommes
Les enfants d'autrefois dont on a fait des hommes.
Le maître, seulement, veut de plus grands travaux;
Les frères, écoliers, sont des amis, rivaux.
La France nous commande, avec des droits de mère,
Beaucoup de flamme encor, mais beaucoup de lumière;
Mourir pour son pays est beau; mais, aujourd'hui,
Mourir n'est pas assez; il faut vivre pour lui;
Dans le noir tourbillon de toutes les doctrines,
Le monde au désespoir se bat sur des ruines,
Conflits des libertés et conflits des pouvoirs,
Où chacun veut des droits, personne des devoirs
Le poëte, impuissant dans des maux nécessaires,
Comme Amphion, captif à bord de ses Corsaires,
Chante — Athène, et l'Attique, et le toit paternel,
Et l'amitié divine au sourire éternel! —
Que les astres jumeaux, du haut de l'Empyrée,
D'un souffle bienfaisant, le poussent au Pyrée!
Apollon, dieu des vers, pardon pour les méchants,
Si la Grèce est sans voix, la Grèce aura des chants.

Ah! reviens du Midi, ma muse provençale;
Jette mon bouclier sur les morts de Pharsale,
Et sur tes lits de pampre, au seuil de tes *villas*,
Horace, à mes amis verse trois consulats,
Et puisqu'il faut laisser la maison de son père
Et se coucher un jour sous sa dernière pierre,
Partagez, sous la treille, entre vos bras ouverts,
Lamia, mes amours, et vous, amis, mes vers.

ADOLPHE DUMAS.

PEINTRES CONTEMPORAINS.

M. COROT.

ROBERT-FLEURY

Le Titien

DISCOURS

DE FUSELI

SUR LA PEINTURE.

PREMIER DISCOURS. — ART ANCIEN.

III.

u style essentiel de *Polygnote* et des différences spécifiques d'*Apollodore*, *Zeuxis*, en comparant ce qui appartenait au genre et ce qui appartenait à la classe, créa enfin ces formes idéales qui, dans son opinion, constituent le suprême degré de la beauté parmi les hommes; ou, en d'autres termes, il donna l'existence au possible, en réunissant sur un seul objet et à une seule fin les différents traits de perfection partagés entre plusieurs individus. Si ce système est une conception du génie, il faut le considérer comme le résultat d'un goût perfectionné par une opiniâtre persévérance dans l'observation, dans le rapprochement, dans la comparaison et dans le choix des formes qui se conviennent, mais qui sont dispersées dans la nature. Nos idées sont le produit de nos sensations, et nous ne pouvons pas plus créer la forme d'un être que nous n'avons pas vu, sans qu'il ait des rapports avec ceux que nous connaissons, que nous ne pouvons nous créer un nouveau sens. Celui dont l'imagination a conçu l'idée de la plus belle forme ne peut l'avoir composée que sur ce qu'il avait sous les yeux, et il peut seul juger du degré de beauté qui manque à son ouvrage, pour égaler un autre ou le surpasser. Celui qui prend le joli pour le gracieux prendra le gracieux pour la beauté, et imaginera avoir trouvé une forme idéale dans ce qui n'est que gracieux; mais celui qui compare la beauté avec la beauté, parvient, en améliorant les formes les unes par les autres, à créer une image parfaite. C'était la méthode de *Zeuxis*, et il l'avait apprise d'*Homère* dont, suivant *Quintilien*, le mode de composition idéale lui servait de modèle pour les siennes. Chaque personnage d'*Homère* forme une classe; il brille, il est environné de l'éclat d'une qualité héroïque; *Achille* seul réunit toutes les qualités héroïques; la beauté de *Nirée*, la fierté d'*Aga-*

memnon, la vaillance bouillante d'*Hector*, la hauteur et la valeur imperturbable du fils de *Télamon*, la vélocité du fils d'*Oïlée*, la persévérance d'*Ulysse*, l'intrépidité de *Diomède*, ne sont que des émanations de ces vertus, réunies sur *Achille* comme dans un centre éclatant. Ce modèle d'unisson entre des qualités de même nature exprimées par le poëte dans une suite d'actions, *Zeuxis*, enflammé sans doute par l'étude des ouvrages de *Phidias*, l'appliqua à la peinture avec un grand avantage, en choisissant parmi les jeunes beautés de Crotone celles qui devaient lui fournir les plus beaux traits pour le portrait d'*Hélène;* mais, comme *Phidias*, il a été plus sublime que pathétique, et même, dans les formes de ses femmes, plus large et plus majestueux qu'élégant ou attachant. Son style était épique, et il semble qu'*Aristote* ne l'ait ni deviné ni remarqué, lorsqu'il lui refuse une expression de caractère dans les traits et dans l'action. *Jupiter* sur son trône, entouré de la cour céleste, et *Hélène*, cette arbitre des destins de Troie, indiquaient sans doute le genre de son style; mais il eût pu exprimer les inquiétudes maternelles dans *Alcmène*, et les tourments de l'amour conjugal dans *Pénélope*.

Je me réserve de faire, dans une autre occasion, mes observations sur les mérites de l'invention de *Zeuxis*, dont parle *Lucien* dans son discours sous le nom de ce grand peintre. Nous savons peu de chose sur son coloris, mais on peut raisonnablement supposer qu'il égala la beauté et la grandeur de son dessin, et conclure de sa méthode de peindre des monochromes sur un fond noir, avec les lumières en blanc, qu'il eut l'idée des masses d'ombres et de lumières (1).

Au génie de *Zeuxis* succéda la correction de *Parrhasius;* il circonscrivit le style large de son prédécesseur, et, par des recherches subtiles sur les contours, il établit ce modèle des formes divines et héroïques, qui lui donna l'autorité d'un législateur dont les décisions furent sans appel. Il fit, en peinture, pour les caractères divins et héroïques, ce que *Polyclète* avait fait, en sculpture, pour l'homme, par son *Doryphore :* une règle de proportion. *Phidias* avait trouvé, dans le mouvement de tête du *Jupiter* d'*Homère* (l'inclinaison de la tête), le trait caractéristique de la majesté. Cette découverte suggéra à *Parrhasius* l'idée de donner au cou plus d'ampleur par derrière, au front une saillie plus prononcée et plus éminente, ainsi que d'augmenter la perpendiculaire du profil.

Il fixa son maximum à cette conception ; elle lui servit à établir le point d'où part la ligne extrême de la beauté céleste, à déterminer la mesure de l'angle en dedans duquel se trouvent les types inférieurs et en dehors duquel sont les types hors nature. D'après la tête, il arrêta les proportions du cou, des membres, des extrémités, de même que d'après *Jupiter*, le père de tous les dieux, il imprima le cachet divin qui devait s'appliquer à toute la race des dieux. Tous dérivèrent de la même source traditionnelle d'*Homère*. Un seul artiste, *Phidias*, en établit la forme; Parrhasius la mesura d'après les ouvrages du statuaire et en fixa les proportions. C'est avec cette simplicité d'éléments, adoptée par les âges suivants, que l'art, dans la Grèce, s'est élevé par des progrès constants, à cette supériorité que l'on n'a pu encore atteindre. Comment, avec cette supériorité qui comprend évidemment une connaissance aussi profonde qu'étendue de toutes les parties, concilier ce jugement critique de Pline qui a prononcé que les parties intermédiaires étaient inférieures en beauté aux contours qui les renfermaient? Comment *Winkelmann*, contre ses propres principes, pourrait-il le justifier par le défaut de connaissances anatomiques (1)? Peut-on supposer que celui qui terminait ces traits avec tant d'adresse qu'ils semblaient tourner, et qui en exprimait même les parties hors de vue, n'ait pas connu les formes intérieures que ces traits et ces parties recouvraient. Disons plutôt que le défaut remarqué dans les formes intérieures de ses corps, s'il a véritablement existé, ne peut être attribué qu'à un moelleux affecté, voisin de la fadeur, qu'à une expression mollement voluptueuse qui, en modifiant le caractère de ces formes, écarte toute idée de leur vigueur élastique. Telle paraît avoir été l'opinion d'*Euphranor*, lorsqu'en comparant son *Thésée* à celui de *Parrhasius*, il disait que le sien avait été nourri de chair, et celui de *Parrhasius* de roses (2). Il ne croyait pas qu'un contour pût être tracé avec une grâce énervée, et qu'un coloris, ayant l'éclat et la fraîcheur des fleurs, pût remplacer avec autant d'avantage les teintes austères des formes héroïques.

Aucun autre que *Parrhasius*, parmi les anciens, ou philosophes, ou artistes, n'a réuni en soi ou cherché à réunir dans ses ouvrages des qualités en apparence plus incompatibles : la turbulence et le faste insolent d'un Asiatique avec la simplicité et l'urbanité de mœurs d'un Athénien; une correction minutieuse avec la prodigalité séduisante d'un coloris voluptueux, et des conceptions sublimes et pathétiques avec une imagination lascivement folâtre et d'un enjouement effronté et libertin (3). S'il ne

(1) Pinxit et monochromata ex albo. *Pline*, xxxv, 9. *Aristote*, Poétique, chap. 6, appelle ce procédé λευκογράφειν.

(1) In lineis extremis palmam adeptus. Minor tamen videtur, sibi comparatus, in mediis corporibus exprimendis. *Pline*, xxxv, 10. Nous voyons ici son infériorité dans les parties intermédiaires; mais c'est relativement à lui-même; en effet, si l'on compare les ouvrages de *Parrhasius* entre eux, on verra que l'auteur n'était pas toujours égal à lui-même.

(2) *Theseus* in quo dixit, eumdem apud *Parrhasium* rosâ pastum esse, suum verò carne. *Pline*, xxxv, 11.

(3) On connaît l'épithète qu'il donnait, Αβρεδιαιτος, et l'épigramme qu'il fit contre lui-même. *Athenæus*, livre 12. *Ælien*, var. hist., ix, 2. Il portait sur son corps une robe de pourpre,

fut pas l'inventeur de l'allégorie, il la peignit certainement en grand maître, s'il est vrai qu'il ait personnifié et rendu reconnaissable, par des traits universellement saisis, le portrait du peuple d'Athènes (ΔΗΜΟΣ), qui représentait et exprimait à la fois toutes ces qualités contradictoires. Il remonta peut-être à la source de ces qualités contraires, c'est-à-dire au principe moral, originel du caractère athénien qu'il rendit intuitivement sensible. Cette supposition seule peut donner quelque idée de la possibilité d'une composition qui autrement paraît impossible. Nous savons que la sculpture a également tenté de personnifier le peuple (Δῆμος) athénien, et que les statues faites par *Lyson* et par *Léocharès* ont été exposées publiquement (1); mais on ne sait pas aussi certainement si elles sont antérieures ou postérieures à l'idée de *Parrhasius*. Elle a été exécutée par *Aristolaüs*, fils de Pausias.

Timanthes de Cythnée, rival de Parrhasius en réputation, entreprit de donner une âme et des passions aux formes fixées par ce dernier. Aucun tableau, dans l'antiquité, n'a été aussi célèbre que son Sacrifice d'*Iphigénie* en Aulide, peint, suivant *Quintilien*, en concurrence avec *Colotès* de Téos, peintre et sculpteur de l'école de *Phidias*. Ce tableau, couronné glorieusement, de l'aveu même de son rival, a depuis été loué sans bornes par les orateurs et les historiens anciens; mais la solidité ou la justice de leurs louanges, relativement à l'art, a été mise en doute par des critiques modernes. Comme ce sujet renferme non-seulement la gradation de toutes les affections humaines, depuis la plus éloignée jusqu'à la plus immédiate, mais offre encore, ce me semble, le plus bel exemple des limites que la théorie des anciens donnait à l'expression du pathétique, je crois qu'il est d'autant plus de mon devoir d'entrer, à cette occasion, dans quelques détails, que la censure moderne de l'expédient de *Timanthes* a été sanctionnée par une autorité bien respectable pour nous, en matière d'art, par notre dernier président, dans son huitième discours pour la distribution du prix académique, au meilleur tableau sur ce sujet intéressant.

Comment *Timanthes* l'a-t-il traité? *Iphigénie*, victime demandée par l'oracle pour le succès des Grecs contre Troie, est debout près de l'autel, disposée et ornée pour le sacrifice; le grand prêtre a les instruments de mort à ses côtés. Elle est environnée des plus importants acteurs ou témoins de cette effrayante solennité : d'*Ulysse*, qui l'a arrachée des bras de sa mère, à Mycènes; de son plus proche parent, son oncle *Ménélas*, et de son propre père, *Agamemnon*. *Timanthes*, disent *Pline* et *Quintilien*, avec une surprenante conformité d'*expression*, après avoir épuisé toutes les ressources de l'art pour représenter l'affection de chacun de ses personnages, depuis l'infortuné grand prêtre jusqu'aux remords qui poignardent *Ulysse*, et enfin jusqu'aux angoisses que la sympathie du sang excite dans *Ménélas*, *Timanthes*, désespérant d'exprimer avec toute la dignité convenable la douleur du père, lui couvrit la figure d'un voile ou, si vous l'aimez mieux, d'un manteau.

Ce manteau, sur lequel roule l'objection, et que les concurrents pour le prix ont copié sans y attacher d'importance, comme on peut facilement le supposer, a suggéré les réflexions critiques que voici :

« Avant de terminer, je ne puis me dispenser de « faire une observation sur les tableaux qui sont « maintenant sous nos yeux : j'ai remarqué que « chaque concurrent avait copié la fameuse invention de *Timanthes*, en couvrant la face d'*Agamemnon* avec son manteau. Il est vrai que des personnages d'une si grande autorité en critique que « *Cicéron*, *Quintilien*, *Valère-Maxime* et *Pline* ont « prodigué tant d'éloges à cette idée, et que ces « éloges ont été répétés depuis par tant de modernes sur les arts, qu'il n'est pas surprenant que « vous l'ayez adoptée, et l'on ne peut vous en blâmer. Elle fait maintenant tellement partie du « sujet, que le spectateur serait contrarié de ne « point trouver dans le tableau ce qui a toujours été « dans son esprit, et ce qu'il a jugé depuis longtemps inséparable de la composition; mais il faut « remarquer que ceux qui ont loué ce moyen n'étaient pas des peintres. Ils n'en ont parlé que « relativement à l'art dont ils s'occupaient et parce « qu'ils servaient à leurs vues; ils n'avaient pas « d'intérêt à prévenir et à discuter les objections « dont un autre art pouvait le juger susceptible. Je « crains que nous n'ayons que des moyens bornés « pour exercer sur l'imagination cet empire, qui est « le plus considérable comme le plus bel attribut « de la poésie; et je doute que nous devions jamais « employer celui dont il s'agit. Je me fonde sur ce « que la seule occasion où le peintre puisse en faire « usage, c'est lorsque le sujet ne peut être entièrement représenté, soit par des motifs de décence, « soit pour écarter des yeux du spectateur ce qui « pourrait les blesser. Or, ce n'est pas avec ce procédé qu'on éveille et qu'on excite les passions,

sur sa tête une couronne d'or, à la main un thyrse entouré de vigne, dont les bourgeons étaient du même métal. Ses chaussures étaient attachées à ses pieds et à ses jambes avec des courroies dorées. Nous pouvons juger de sa simplicité naturelle par son dialogue avec *Socrate*, dans *Xénophon*, Memorabil., l. iii, sur le libertinage de son imagination; outre ce que *Pline* dit de son *Archigallus*, voyez ce que *Suétone* rapporte, dans la vie de *Tibère*, au sujet de son tableau de *Méléagre et Atalante*.

(1) Celle de *Léocharès*, dans le portique du lycée; celle de *Lyson*, dans l'assemblée des cinq cents. Dans l'arrière-portique du Céramique, on voyait un tableau d'*Euphranor*, qui représentait *Thésée*, la démocratie et le peuple. *Pausanias*, Attic., i, 3. *Aristolaüs*, suivant *Pline*, était un peintre *è severissimis*.

« véritable but qu'on se propose; il sert au con-
« traire à les étouffer. »

« M. *Falconet* fait observer, dans une note sur ce
« passage de sa traduction de *Pline*, que l'idée de
« couvrir la figure d'*Agamemnon* n'était peut-être
« pas une conception de la brillante imagination du
« peintre, et il pense, comme quelques critiques,
« que Timanthes se conforma seulement à la des-
« cription du sacrifice, telle qu'on la trouve dans
« *Euripide*. »

« Voici les paroles sur lesquelles l'*Agamemnon*
« du tableau paraît avoir été composé : *Agamemnon,*
« *apercevant Iphigénie qui s'avançait vers l'autel*
« *fatal, gémit, détourna la tête, versa des larmes et*
« *couvrit son visage avec sa robe.* »

« *Falconet* n'approuve donc pas l'éloge prodigué
« à *Timanthes*, non-seulement parce que le fait loué
« n'est pas de son invention, mais encore parce
« qu'il juge défavorablement cet expédient du
« voile, excepté dans les scènes de sang où les
« objets seraient trop horribles à voir. Mais, dit-il,
« dans un père affligé, dans un roi, dans *Agamem-*
« *non*, vous me cachez les plus intéressantes affec-
« tions, et vous vous en excusez par une subtilité
« et avec un voile. Vous êtes, ajoute-t-il, un peintre
« médiocre, sans ressources, et ne connaissant pas
« même celles de votre art. Je n'examine pas si c'est
« un voile, ou des mains jointes, ou des bras ten-
« dus, ou tout autre acte, qui me cache la conte-
« nance du héros; mais je pense qu'en voilant
« *Agamemnon*, vous avez voilé votre propre igno-
« rance. »

« On peut ajouter à ce que dit *Falconet*, qu'en
« supposant que ce moyen d'abandonner à l'imagi-
« nation l'expression d'un sentiment soit, comme
« on le croit, une invention du peintre, et qu'il
« mérite les éloges qu'on en a faits, encore ne sera-
« ce qu'une ruse qui ne peut être employée qu'une
« fois. Si vous vous en servez une seconde fois, non-
« seulement ce ne sera plus une nouveauté, mais
« on vous soupçonnera justement d'avoir cherché à
« éviter les difficultés. Or, si une grande partie du
« mérite de l'art consiste à les vaincre, il en doit
« perdre beaucoup quand il ne s'occupe qu'à les
« éluder. »

Qu'il me soit permis de répondre à ces reproches, parmi lesquels ceux du critique anglais sont autant au-dessus des sophismes verbeux de l'inconsidéré critique français, que l'*Hercule enfant* du premier l'emporte en vraie grandeur sur le ridicule colosse de *Pierre le Grand* du second (1) (*a*).

Le sujet de *Timanthes* était le sacrifice d'*Iphigénie*. *Iphigénie* était le principal personnage, comme sa beauté, sa résignation et sa douleur étaient la tâche principale du peintre. Le personnage d'*Agamemnon*, tout important qu'il est dans le sujet, ne s'y trouve cependant qu'accessoire et n'y est pas plus nécessaire, pour le rendre plus tragique, que celui de *Clytemnestre*, que l'on n'y voit pas, ou que *Priam* ne pourrait l'être, pour rendre la mort de *Polyxène* plus touchante. C'est donc une méprise du critique français d'appeler *Agamemnon* le héros du sujet (*a*).

Mais le critique anglais et le critique français ne me paraissent pas avoir bien compris les motifs réels de *Timanthes*, qui semblent indiqués par les mots de *decere pro dignitate* et *dignè*, dans *Quintilien* et dans *Pline* (1); ils attribuent à l'im-

(1) La statue équestre de *Pierre le Grand* à Saint-Pétersbourg, par *Falconet*.

(*a*) Note du traducteur. — « Que l'*Hercule enfant* de *Rey-*
« *nolds* soit supérieur, sous le rapport de l'art, à la statue
« équestre de *Pierre Ier* par *Falconet*, cela est parfaitement
« étranger à l'examen de l'expédient de *Timanthes*. »

« Si les réflexions de *Falconet*, sur cet expédient, ont été
« adoptées par *Reynolds*, il ne les a donc pas jugées infé-
« rieures aux siennes; et si elles ne sont qu'une suite de so-
« phismes verbeux, celles de *Reynolds* méritent le même
« reproche. »

« Pourquoi donc tant d'égards pour *Reynolds* et tant d'hu-
« meur pour *Falconet*, puisque tous deux ont la même
« opinion? »

(Voir notre discours préliminaire.)

(*a*) Note du traducteur. — « Nous avons lu plusieurs fois et avec beaucoup d'attention les réflexions de *Falconet* sur le tableau de *Timanthes*, tome 5, page 62 et suivantes, édition de Lausanne, 1782, et nous n'y avons rencontré nulle part cette *méprise*.

(1) *Cicero*, de Oratore, *ad Brutum*, 73 et 74. — In alioque ponatur, aliudque totum sit, utrum *decere* an *oportere* dicas; *oportere* enim, perfectionem declarat officii, quo et semper utendum est, et omnibus : *decere*, quasi aptum esse, consentaneumque tempori et personæ; quod cum in factis sæpissimè, tum in dictis valet, in vultu denique, et gestu, et incessu. Contràque item dedecere. Quod si poeta fugit, ut maximum vitium, qui peccat, etiam, cum probam orationem affingit improbo, stultove sapientis : si denique pictor ille vidit, cum immolenda Iphigenia tristis Calchas esset, mœstior Ulysses, mœreret Menelaus, obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari : si denique histrio, qui deceat quærit; quod faciendum oratori putemus ?

M F. Quintilianus, l. 2, c. 14. — Operienda sunt quædam, sive ostendi non debent, sive exprimi *pro dignitate* non possunt : ut fecit Timanthes, ut opinor, Cithnius, in ea tabula qua Colotonem Tejum vicit. Nam cum in Iphigeniæ immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiorem Ulyssem, addidisset Menelao quem summum poterat ars efficere mœrorem, consumptis affectibus, non respiciens quo *dignè* modo patris vultum possit exhibere, velavit ejus caput, et sui cuique animo dedit æstimandum.

Il suffit de la plus légère attention, pour remarquer que *Cicéron* et *Quintilien* perdent de vue leurs prémisses et se contredisent eux-mêmes dans les motifs qu'ils supposent à *Timanthes*; leur ignorance sur la nature de l'expression plastique leur a fait imaginer que la figure d'*Agamemnon* était au-dessus du talent d'un artiste; ils n'ont pas considéré qu'en lui faisant répandre toutes les richesses de l'expression sur les personnages secondaires, aux dépens du personnage principal, ils le désignaient comme un prodigue imprudent plutôt que comme un sage économe.

Nous n'avons rien à apprendre, pour notre but, de *Valère-*

puissance ce qui n'est que sagesse de jugement. *Timanthes* a senti comme un père; il n'a point couvert la figure d'*Agamemnon*, parce qu'il ne lui était pas *possible*, parce qu'il n'était pas au pouvoir de son art d'en exprimer les affections, mais parce que ces affections ne lui paraissaient pas pouvoir être exprimées *avec dignité*, parce que les traits qui devaient peindre l'affection paternelle, dans cet instant, et les mouvements qu'elle aurait provoqués auraient fait disparaître le caractère de grandeur et de solennité de la scène, et exposé le peintre, de la part de la majeure partie de ses juges, au reproche d'avoir manqué de sens. S'il l'eût représenté fondant en larmes ou dans une agitation convulsive, à la vue du poignard levé sur le sein de sa fille, oubliant qu'il est le chef des Grecs pour ne laisser voir que le père d'*Iphigénie;* s'il l'eût représenté livré au désespoir et dans cet état de stupeur qui, en nivelant tous les traits, détruit toute expression; si, enfin, il l'avait représenté pâle, évanoui dans les bras de ses serviteurs, sans doute cette confusion de traits énergiques et faibles l'eût fait applaudir sur les théâtres de Paris; mais *Timanthes* avait un sentiment trop profond de la nature pour dégrader les sentiments d'un père ou pour en voiler l'expression avec des lambeaux, et les Grecs n'avaient pas encore appris des Romains à rendre leur figure impassible. S'il a représenté *Agamemnon* supportant son malheur comme un homme, il le lui fait sentir aussi comme un homme. C'était un devoir pour le chef des Grecs d'autoriser ce sacrifice par sa présence; ce n'en était pas un pour un père de regarder sa fille sous le poignard : et le même sentiment de la nature qui avait suggéré à *Timoléon* l'idée de se couvrir la tête d'un manteau, au moment de l'assassinat de son frère, avait inspiré à *Timanthes* celle de voiler aussi la figure d'Agamemnon; il ne chercha ni la hauteur ni la profondeur, mais la convenance d'expression.

Le critique convient que l'expédient de *Timanthes* peut être admis dans des scènes de sang, dont l'aspect changerait la terreur et la pitié en horreur et en abomination, affections qui doivent toujours être exclues des domaines de l'art, en poésie comme en peinture; et il voudrait que, dans une semblable situation, la figure d'*Agamemnon* fût découverte! Quelle scène a jamais annoncé plus de sang? Quel est ce sang qu'on va répandre? Celui de sa propre fille : et quelle fille! Une princesse jeune, belle, innocente, sans espoir, résignée; cette seule idée de résignation, dans une pareille victime, devait nécessairement ou la sauver, ou forcer son père à se voiler le visage. Un homme qui veut amuser l'esprit aux dépens du cœur peut trouver cet expédient ridicule, « aussi ridicule, continue M. Falconet, que le serait « un poëte qui, dans une situation pathétique, au « lieu de satisfaire mon attente et pour se tirer lui-« même d'embarras, dirait que l'affection de son « héros est tellement au-dessus de toute expression, « qu'il ne dira rien. » Mais *Homère*, quoiqu'il ne l'ait pas dit, ne se conduit-il pas d'après le même principe? Lorsque *Ulysse* adresse la parole à *Ajax*, dans les enfers, le poëte ne fait-il pas garder un silence d'indignation à ce dernier, qui tourne le dos et se retire? La voix générale de la critique ne nous dit-elle pas, avec *Longin*, et quand Longin ne l'aurait pas dit, la voix de la nature ne nous dirait-elle pas que ce silence est caractéristique, et que, plus sublime que toute autre réponse, il imprime sur *Ulysse* un trait ineffaçable d'humiliation? Il est inutile, pour ajouter au mépris que cette critique mérite, de parler ici du silence de *Didon*, dans *Virgile*, et de celui de la *Niobé* d'*Eschyle*, qui arrive voilée et reste muette tant qu'elle est sur la scène.

Mais en couvrant la figure d'*Agamemnon*, *Timanthes* a-t-il quelque droit à l'honneur de l'invention, ou n'est-il que l'imitateur d'*Euripide*, qui employa ce moyen avant lui (1)? Je n'ai point assez de preuves chronologiques, pour décider lequel d'*Euripide* ou de *Timanthes*, qui étaient contemporains à l'époque de la guerre du Péloponèse, a conçu le premier cette idée. Le silence de *Pline* et de *Quintilien* sur ce point paraît favorable au peintre. Ils connaissaient tous deux la célèbre tragédie d'*Euripide*, et ils n'auraient pas souffert complaisamment que l'honneur de ce coup de maître, dans un art qui leur était plus familier que la peinture, fût décerné à un autre qu'à son véritable auteur, si le poëte y eût eu droit le premier. Je n'insisterai pas davantage sur cette objection pressante, que le tableau de *Timanthes* a été glorieusement couronné par ceux mêmes qui assistaient journellement aux représentations des tragédies d'*Euripide*, sans que leur jugement ait été contesté par *Cotolès* ou par ses amis, qui n'au-

Maxime, qui appelle ce sujet *luctuosum* IMMOLATÆ IPHIGENIÆ *sacrificium*, au lieu de IMMOLANDÆ. *Pline*, qui admet le DIGNÈ de *Quintilien*, confond, comme lui, les motifs de l'artiste.

(1) Un critique ingénieux a remarqué qu'Euripide, dans sa tragédie, décrit la marche du sacrifice, et qu'après le discours d'Iphigénie à son père, celui-ci gémit et se couvre le visage pour cacher ses pleurs, tandis que le peintre représente le moment qui précède immédiatement le sacrifice, et que le moyen étant employé à une autre fin, doit produire une autre impression (*a*).

Ὡς δ' ἐσεῖδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ
Ἐπὶ σφαγὰς σείουσαν εἰς ἄλσος κόρην
Ἀνεστέναξε. Κἄμπαλιν στρέψας κάρα
Δάκρυα προὔχεν. Ὀμμάτων πέπλον προθείς.
Iphigénie, 1547.

(*a*) Note du traducteur.
« Les traducteurs ne peuvent se dispenser de faire observer « que la remarque de ce prétendu critique ingénieux manque « de justesse. *Agamemnon* gémit, pleure et se couvre le vi-« sage, en voyant arriver sa fille et avant qu'elle lui ait adressé « la parole. C'est lorsqu'elle voit son désespoir qu'elle s'a-« dresse à lui. Le texte cité par M. *Fuseli* le prouve incon-« testablement. »

raient pas manqué de relever eux-mêmes, dans l'ouvrage d'un rival, une preuve aussi évidente d'infériorité que le défaut d'invention. Je demanderai seulement qu'est-ce que l'invention ? Si l'invention est la représentation du moment le plus intéressant d'un fait, combinée avec l'expression la plus variée des effets de la passion dominante sur la figure des personnages, l'invention de *Timanthes* consiste à avoir fait voir, par la gradation de cette passion dominante sur les figures de ses personnages, *la raison pour laquelle celle du premier d'entre eux était voilée.* Voilà ce qu'il a fait, ce qu'a fait le poëte inventeur ou imitateur, et ce qu'ils n'ont pu faire qu'à l'aide d'un appel secret à notre cœur et à notre imagination. On peut conjecturer quels sont les traits de la figure d'*Agamemnon*, d'après l'expression de celle de *Ménélas*, son frère, qui est visible; mais le degré de sensibilité qui soulève le sein et agite les traits de l'oncle, sans altérer la dignité du personnage, est la limite du pathétique ; au lieu que la douleur qui déchire le cœur et fait disparaître dans les convulsions tous les traits du père, en proie à l'horreur et au désespoir du moment, outre-passe les bornes et nous aurait blessés, si le peintre l'avait mise sous nos yeux.

Mais si j'ose différer d'opinion avec l'estimable auteur que j'ai cité, sur la convenance du mode d'expression, dans le tableau de *Timanthes*, je suis bien éloigné de chercher à affaiblir ses réflexions, aussi sages que délicates, sur l'inconvénient de l'imiter, quoique je sois bien convaincu qu'il est rigoureusement dans les limites de l'art. Si c'est un *subterfuge*, il faut convenir qu'on *s'en est servi plus d'une fois.* Il a été employé pour exprimer le chagrin sur une belle figure de femme, dans un bas-relief qui était autrefois au palais *Vallé*, à Rome, et qui est gravé dans l'*Admiranda* de *San Bartoli*. *Michel-Ange* s'en est servi, mais avec l'originalité qui lui était propre, pour indiquer un malheur inexprimable dans la figure d'*Abijam*. *Raphaël*, pour faire voir qu'il le regardait comme un des meilleurs moyens possibles d'exprimer les remords et un profond sentiment de repentir, l'a emprunté, dans son *Expulsion du Paradis*, sans aucun changement, de *Masaccio*, et, comme ce dernier, il fait fuir *Adam*, les deux mains appliquées sur son visage. Comment a-t-il représenté, dans Moïse devant le buisson ardent, cette terreur respectueuse de l'homme en présence de son créateur ? Par une double répétition du même expédient : l'une, dans le plafond des salles ; l'autre, dans les loges du Vatican. *Adam* a ses deux mains sur son visage, ou plutôt son visage caché dans ses deux mains. Comme nous ne pouvons pas soupçonner ce grand maître en expression d'avoir fait usage de ce moyen, dans l'intention, indigne de lui, d'éviter une difficulté ou d'indiquer l'éclat éblouissant du spectacle, ce qui était si contraire au sujet, que, suivant l'Écriture sainte, *Moïse* traversa le chemin pour voir de plus près cette flamme qui n'incendiait pas, nous devons conclure que la nature elle-même avait inspiré à *Raphaël* ce moyen, comme supérieur à tout ce qu'il aurait pu exprimer par les traits du visage, et qu'il a reconnu la même inspiration dans *Masaccio*, qu'on ne peut pas plus supposer instruit par *Timanthes*, que *Shakspere* par Euripide, parce qu'il fait voir *Macduff* rabattant son chapeau sur son visage.

Masaccio et *Raphaël* ont travaillé d'après ce principe; mais *Gerard de Lairesse* n'a fait que copier le tableau de *Timanthes*, et en cela il a peut-être mérité le reproche que *Longin* appelle PARENTHYRSE, en employant mal à propos le plus sublime pathétique dans un sujet qui ne le comporte pas. Il a représenté la mort de *Polyxène*, captive des Grecs, fille de *Priam*, immolée aux mânes d'*Achille*, son fiancé, que *Pâris* a tué en trahison, au milieu des fêtes nuptiales. Il y fait voir *Agamemnon*, la figure couverte de son manteau. La mort de Polyxène, dont la beauté a occasionné le plus grand malheur qui pût affliger l'armée des Grecs, ne devait pas produire dans son chef des mouvements semblables à ceux que la mort de sa propre fille avait excités dans son cœur. Il faut cependant convenir, pour rendre justice à *Gerard de Lairesse*, que la figure d'*Agamemnon* est aussi noble que pathétique, et que, par l'apparition du spectre d'*Achille* à ce sacrifice fait à ses mânes, l'imagination de l'artiste a fait excuser le défaut de jugement du professeur.

Tels ont été les artistes qui ont créé le style de cette seconde période, dans le cours de laquelle ils ont déterminé la fin de l'art et en ont posé les limites sur la base inébranlable desquelles s'est élevée l'éclatante fabrique de la troisième période, ou période du raffinement. Celle-ci ajouta la grâce et le fini aux formes grandioses qu'elle ne put surpasser, la douceur et la vérité aux tons qu'elle ne put employer avec plus de vigueur, elle substitua une transition magique et imperceptible à la brusque division des masses, donna de la profondeur et de la rondeur aux compositions, et, saisissant le caractère des passions au sein même de la nature, en rendit l'expression plus familière. Cette troisième période fut celle d'*Apelles*, de *Protogène*, d'*Euphranor*, de *Pausias*, élèves de *Pamphile* et de son maître *Eupompe*, à l'autorité duquel on accorda ce qui avait été refusé au grand *Polyclète*, son prédécesseur et son compatriote, le nouvel établissement de l'école de Sicyone (1).

Traduit de l'anglais par L. MÉRIMÉE.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

(1) *Pline*, l. XXXV, c. 18.

LE PEINTRE CHINOIS.

Ici l'artiste et le marchand se confondent volontiers. Lam-Qua, élève du peintre anglais Chinnery, est le premier parmi les artistes de sa nation qui ait adopté les procédés européens; mais, loin de faire école, il a pris tout bonnement à sa solde un certain nombre d'ouvriers chinois, qu'il laisse travailler à leurs productions. Sa maison a deux étages; le magasin proprement dit occupe le rez-de-chaussée; on y trouve en quantité des aquarelles entièrement terminées et disposées dans des casiers vitrés tout autour du magasin; on y trouve aussi ce qui compose ordinairement en Europe un fonds de papeterie, des boîtes à couleurs, des pinceaux, des cahiers de papier de riz apportés de Nan-King, de cent feuilles chacun. Il diffère de celui qu'on fabrique aux Indes orientales, et se fait, soit avec de la soie et du coton, soit avec la moelle filandreuse d'une espèce de roseau (*morus*), et plus généralement avec les tiges du jeune bambou ramollies d'abord par un long séjour dans l'eau, et broyées ensuite avec le pilon dans des mortiers de pierre; on lui donne le poli nécessaire, d'abord en le brossant, puis à l'aide de rouleaux de marbre. Il doit sa consistance et sa blancheur à une solution d'alun et de colle de poisson.

L'encre chinoise n'est pas composée, comme on l'a cru longtemps, de ce liquide noirâtre que renferment les vésicules de la sèche; c'est tout bonnement du noir de fumée amalgamé avec de la colle, et qui doit son parfum au musc qu'on y mêle. La meilleure vient d'une ville appelée Paukum. Les Chinois la reconnaissent à l'odeur, et cela se conçoit: le musc, coûtant fort cher, ne s'emploie que pour

les meilleures qualités. Ce que l'on appelle « les quatre précieux objets, » c'est-à-dire le bâton d'encre, la pierre qui sert à la broyer, le pinceau et le papier à écrire, participent de la vénération que tout habitant du Céleste-Empire ressent pour les belles-lettres. On la pousse jusqu'à regarder comme une action contraire aux rites de marcher, même par mégarde, sur une feuille écrite ou imprimée.

L'atelier de Lam-Qua est au premier étage de sa maison. C'est une salle très-simple où travaillent huit ou dix artistes, les manches retroussées et leurs longues queues nouées par précaution autour de leur tête. Vous entrez ; pas un de ces laborieux et patients imagiers ne lève le nez pour vous regarder ; pas un ne semble dérangé par votre admission dans le silencieux laboratoire ; ils vous montreront volontiers leur travail, volontiers vous indiqueront leurs procédés, et vous ne pourrez qu'admirer l'extrême propreté, l'extrême délicatesse, le soin minutieux qu'ils mettent à finir tout ce qu'ils font. Ils apportent des précautions inouïes dans le choix du papier, qu'ils veulent exempt de tout défaut, et sur lequel ils déposent un léger lavis d'alun pour le rendre plus propre à recevoir la couleur. Ce procédé se renouvelle jusqu'à cinq ou six fois dans le cours du même travail ; et peut-être faut-il lui attribuer la solidité, la durée des nuances, qu'il protége surtout contre l'humidité de l'atmosphère.

Le dessin se borne le plus souvent à un décalque mécanique rendu très-facile par l'extrême transparence du papier. Chaque artiste a une collection d'esquisses imprimées, et y puise à son gré les éléments de chaque composition, une barque, un mandarin, un oiseau, tout ce qui lui plaît.

Ce trait achevé, il broie ses couleurs avec le plus grand soin, surtout les différents rouges, qui sont en général très-compactes. Il les délaye dans l'eau, y ajoute de l'alun, et ce qu'il faut de colle pour les rendre facilement adhérentes. Cette colle a, sur la gomme que nous employons, l'avantage de sécher moins vite, et de se mieux prêter, par conséquent, aux retouches.

Dans certaines peintures, l'excessive finesse des détails étonne souvent l'œil européen. On est surpris de voir des figurines, à peu près grosses comme un grain de riz, burinées avec une délicatesse qui permet, pour ainsi dire, de compter les fils de leur vêtement. Ce résultat microscopique s'obtient de la manière suivante : l'artiste prend deux pinceaux d'inégale grosseur, qu'il tient de la main droite ; le plus petit est placé perpendiculairement entre les doigts et la paume de la main, c'est ainsi que les Chinois écrivent et peignent ; le plus gros, au contraire, insinué entre l'indicateur et le médius de la même main, se trouve horizontal au papier. Le premier de ces deux pinceaux est seul imbibé de couleur. Il la dépose en points presque imperceptibles sur le papier, et tout aussitôt, par un mouvement qui atteste une rare dextérité, le peintre lui substitue le second pinceau, parfaitement sec, qui lui sert à étendre en lignes incroyablement ténues la gouttelette encore humide. Cette petite opération est une merveille de subtilité mécanique, et s'exécute avec une surprenante facilité.

A côté des aquarellistes, et ne réclamant aucune sorte de supériorité sur ces derniers, vous verriez dans la même salle des paysagistes à l'huile et des ouvriers en miniatures ; ceux-ci travaillent sur ivoire avec un fini désespérant.

Du reste, les uns et les autres sont condamnés à nous être longtemps inférieurs par le principe même qui domine toutes les productions de l'art chinois. Ces intelligences-machines ne conçoivent pas qu'on cherche à représenter l'apparence, mais seulement la réalité des objets. Tout raccourci est pour eux un mensonge ; toute ombre portée, une tache inutile. Leurs idées à cet égard sont justement les mêmes que celles de la reine Élisabeth, qui se refusait, elle aussi, à ce que son peintre ordinaire souillât de vilaines teintes noirâtres l'éclat tant célébré de son teint royal. Vous avez pu voir au Musée britannique le portrait tout en lumière qui est le résultat de cette étrange fantaisie.

Le manque général de perspective — compensé, lorsqu'il s'agit d'un portrait ou d'un groupe de figures, par l'état du coloris, l'expression de la physionomie, la vérité des attitudes — fait en revanche, de tout paysage chinois, la plus absurde et la plus grotesque des compositions. Jamais un objet ne s'y présente de face ; les fonds les plus lointains sont aussi vigoureusement accusés que les premiers plans, et leurs proportions sont les mêmes. Quant à la vraisemblance des détails, elle est tout à fait subordonnée aux caprices de l'artiste, qui ne recule devant aucune impossibilité, perchant très-volontiers et très-adroitement un poisson sur les hautes branches d'un cèdre, tout comme il fait nager une cigogne entre deux eaux.

Ces sortes de fantaisies se rencontrent à chaque pas dans l'espèce de musée qui garnit les murailles de l'atelier où j'ai voulu vous transporter en idée ; mais vous y trouveriez aussi des copies exécutées au pinceau d'après quelques gravures apportées d'Europe, et celles-ci pourraient vous rassurer sur l'avenir de l'art chinois. Le dessin est aussi correct que celui des originaux, et le coloris même, gradué avec intelligence, n'est pas à beaucoup près aussi bizarre qu'on pourrait s'y attendre.

Pour nous autres étrangers, les sujets chinois ont plus de prix. La vie de toutes les classes s'y trouve racontée avec esprit et vérité. Tantôt c'est la récolte du thé par des femmes aux doigts effilés qui semblent toucher à peine à la feuille odorante ; tantôt un mandarin exilé qui voyage à cheval, l'air triste, la physionomie abattue, vers les déserts de la Tartarie neigeuse ; tantôt, comme dans le *fac simile* suivant,

un poëte errant sur les bords d'un lac azuré, auquel il demande les vagues faveurs de l'inspiration ; tantôt le même personnage au milieu d'un jardin, entouré d'arbres nains et de femmes souriantes auxquelles il soumet ses galantes élégies. Elles l'écoutent en fumant leurs longues pipes.

L'allégorie est tout à fait dans le génie et dans les habitudes des artistes chinois. Près de deux amants infortunés, ils jettent un pauvre oiseau blessé à mort. S'agit-il d'un amour partagé, triomphant, riche d'espérance, ils entourent le tendre couple d'une auréole d'oiseaux qui se becquètent, de

papillons entrelaçant leurs ailes, ou de fleurs entr'ouvertes dont une brise tiède rapproche les calices et favorise le mystérieux hymen.

Montons encore une échelle, et arrivons à *Mister* Lam-Qua lui-même. Les murs de son atelier sont entièrement couverts de portraits, pour la plupart

inachevés ; nos marins, nos *jaquettes bleues*, y figurent en grand nombre. Mais on y voit aussi des Parsis au riche costume, au bonnet élevé ; voire, çà et là, quelque bonne tête chinoise grasse et béate ; puis un certain nombre d'études *empruntées* par son élève à Chinnery, qui soutient ne les avoir ni prêtées, ni données, ni vendues. Entre ces deux hommes, il y a rivalité d'autant plus vive, qu'ils ont vécu plus longtemps dans une sorte d'intimité. Croyez-en Chinnery, Lam-Qua est un subalterne, un malheureux rapin dont tout le mérite consiste à lui avoir dérobé quelques modèles et quelques procédés. Écoutez Lam-Qua ; il a été l'adepte favori, l'assistant du peintre anglais, dont il a dû répudier à temps la tutelle intéressée. Comme beaucoup d'autres mauvais propos, ceux-ci ont pour origine une concurrence commerciale. Chinnery, dont le talent est très-supérieur à celui de Lam-Qua, exige cinquante et cent piastres des mêmes portraits que l'artiste indigène *établit* pour quinze à vingt ; et l'influence du bon marché sur des gens d'ailleurs incompétents fait souvent préférer ce dernier. De là les haines.

Au surplus — et ces querelles à part — il est difficile de trouver un artiste plus accueillant et plus poli que Lam-Qua. J'eus occasion, dès les premières séances, de lui montrer mon album de voyage, et il voulut bien me reconnaître pour confrère ; en cette qualité, j'ai reçu de lui une série de dessins dont je vous parlerai plus en détail un de ces jours. Ce matin, l'heure me presse, et c'est l'heure des consultations. Je vais donc très-sommairement payer ma dette à Lam-Qua, en traçant ici son portrait.

C'est un homme de taille moyenne, fortement constitué, la figure pleine et ronde, le regard perçant et observateur. Sous sa bonhomie, je le soupçonne de cacher un assez honnête fonds d'épigrammes et de malice. La première fois que je le vis prendre à la chinoise, à poing fermé, le pinceau tombant d'aplomb sur la toile, je m'évertuai à lui persuader que notre système valait mieux, qu'on avait la main plus légère, etc., etc.

— *Ah! ya*, me répondit-il après m'avoir écouté avec la plus exemplaire patience, *my poor Chinaman, my no save so muchi*, « Je suis un pauvre Chinois, je n'en sais pas si long... » Mais, ajouta-t-il bientôt après du même ton moitié humble et moitié goguenard, tenez donc un peu votre pinceau comme moi.

Et je fus forcé d'avouer à mon tour que je n'en savais pas si long. Si j'étais peintre, et non pas un disciple d'Esculape, cette réplique indirecte m'aurait paru dure à digérer.

Mon portrait, que tout le monde s'accorde à trouver très-ressemblant, est déjà depuis quelques jours chez le lieutenant général ; je l'y ai vu, car je commence à y être admis assez librement, sous prétexte de médecine.

OLD NICK.

CHARLES NODIER.

II.

C'est un moment redoutable et solennel dans la vie, que celui où l'on se décide à quitter le lieu de sa naissance pour venir chercher à Paris la gloire et, sinon la fortune, l'aisance à laquelle le succès seul peut conduire un artiste ou un poëte. Bien qu'il dût avoir déjà la conscience de ses forces, Charles Nodier avait hésité longtemps avant de se résoudre à un parti, auquel se déterminent avec tant de facilité les génies imberbes de notre temps d'indépendance et de présomption. Prêt à quitter Dôle, où son cours de belles-lettres avait fait d'excellents élèves, il avait cherché à s'y fixer dans quelque emploi modeste et sollicité la place de bibliothécaire, avec mille francs d'appointements, que la ville, avec autant de reconnaissance que de sagacité, s'empressa de lui refuser.

Dans les premiers temps, sa situation à Paris fut d'autant plus précaire, que le gouvernement d'alors, loin de lui offrir un appui, continuait à poursuivre l'audacieux auteur de la *Napoléone*, ressentiments mal conjurés par la conduite de Charles, dont les sympathies s'attachaient toujours à ces libéraux de l'époque, désignés par l'empereur sous le nom d'*idéologues*. Ces hommes étaient les seuls que le Génie de la guerre n'eût point subjugués ; par eux il devait périr, et il s'acharnait à les déraciner avec toute l'inquiétude d'un juste pressentiment. Cet instant est celui des relations de Nodier avec quelques membres dispersés de la société de Coppet, avec Benjamin Constant, puis avec Oudet et divers personnages compromis plus tard dans la conspiration de Mallet et de Lahorie. Il ne publia guère en ce moment que les *Questions de littérature légale*, ouvrage excellent, qui lui valut, avec l'amitié de M. Etienne, son entrée au *Journal des Débats*.

Il quitta Paris pour Amiens, où il fut appelé en qualité de secrétaire par un Anglais nommé le chevalier Croft, qui voulait employer le jeune philologue à faire des commentaires pour une édition des *Classiques français*. Pendant qu'il se livrait à cette occupation, lady Hamilton, commensale du chevalier, se servait de Nodier pour corriger des romans qu'elle avait la prétention de publier en français, langue dont elle ignorait les premiers éléments. Elle écrivait des manuscrits que Charles remplaçait par d'autres, et l'ignorance où elle était de notre langue l'empêchait de constater la substitution. Il paraît que le chevalier Croft était aussi *excentrique* qu'un Anglais puisse l'être. Fatigué de ses bizarreries, Nodier prit congé de lui et, presque aussitôt, partit pour l'Illyrie, où il fut tour à tour bibliothécaire à Laybach, secrétaire du duc d'Abrantès, son compatriote, et du duc d'Otrante, qui lui confièrent la direction du journal français qu'ils firent paraître en quatre langues dans ces provinces, sous le nom du *Télégraphe illyrien*.

La restauration n'apporta pas de changement à la position de Nodier ; il demeura attaché au *Journal des Débats*, où il combattit, quoique royaliste, la politique réactionnaire de la sainte alliance. Durant les cent jours, il se retira, avec sa femme et sa fille, au château de Caylus, d'où il ne sortit qu'après Waterloo. C'est mal à propos qu'un journal, sur la foi de la biographie de Rabbe, toute fourmillante d'erreurs et de romans à dormir debout, lui attribue une part quelconque à la rédaction du *Moniteur de Gand*. Nodier n'alla point à Gand et n'envoya pas une ligne à ce recueil. Le même journal conte que Charles, pour subsister, fut contraint de faire divers métiers avec lesquels il n'eut jamais rien de commun. Ces assertions sont légères ; jamais, dans toute sa carrière, Nodier ne s'écarta de la ligne qu'il suivait patiemment, sa vie fut aux lettres sans partage ; il fut, depuis l'enfance jusqu'à sa mort, le plus *littérateur* des contemporains ; tout document qui le montre un instant distrait de ses occupations favorites est inexact et controuvé. De sa position même auprès de Fouché, en Illyrie, il avait su faire une fonction purement littéraire ; sa qualité de secrétaire était un vain titre. Il existait autant de rapport entre elle et

ses travaux qu'entre son caractère et celui du duc d'Otrante.

Ce voyage tout près de l'Allemagne modifia quelque peu ses idées et fit germer les inspirations dont sortit *Jean Sbogar*. Telle fut, je crois, la première excursion de la poésie française au delà du Rhin. Les guerres impériales avaient exercé sur nous peu d'influence, *Jean Sbogar* en eut une fort grande : Mme de Staël popularisa moins que Nodier le goût de Bürger et de Schiller; elle éveilla la curiosité, Nodier excita les passions; elle inspira peut-être Benjamin Constant; mais l'auteur d'*Adolphe*, moins Allemand que Genevois, avait avant tout considéré le dix-huitième siècle comme en un miroir un peu vague, dans le *Peintre de Saltzbourg*

Ainsi, tels sont les fruits qu'il tirait des événements politiques : les proscriptions du consulat lui avaient arraché la *Napoléone* et *Stella;* sa position diplomatique en Illyrie produisit *Jean Sbogar*. Le retour des Bourbons et des souvenirs qui s'y rattachaient fit naître *Thérèse Aubert*, de même que plus tard, quand cette restauration qu'il avait aimée devint antipathique à la liberté, il chanta les héros de la Gironde et célébra les carbonari, dans *Mademoiselle de Marsan*. Il devançait à sa manière les écoles poétiques et les réactions d'opinion. Un critique ingénieux assimilait naguère à un peuplier ce talent toujours jeune ; acceptons cette comparaison et cherchons à la développer dans un autre sens. De même que le peuplier donne, à l'issue des hivers, en reverdissant le premier, le signal du printemps; de même, à chaque saison de rajeunissement littéraire, Nodier annonça, par une floraison précoce, à la foule des poëtes épars dans la plaine, l'aurore des printemps nouveaux. Ses idées fraîches et suaves jetèrent les premiers parfums dans l'atmosphère des écoles naissantes. Comme le peuplier, qu'on ébranche sans cesse et qui s'enrichit de nouvelles forces en se dépouillant, Nodier, en purifiant, en émondant sans relâche son goût et son style, accrut constamment sa vigueur et s'éleva de plus en plus. Son éclectisme, la persévérance avec laquelle il abattit sur lui-même les rameaux vieillis, le transformèrent plusieurs fois et l'ont montré jusqu'à la fin couronné du feuillage le plus vert et le plus jeune. Tendre, élégant, pur, il est toujours plein de séve; sa tête, quelquefois égarée dans un nuage, suit les vents qui viennent à souffler; il s'incline, il murmure; mais, offrant peu de prise aux tempêtes, il se redresse et résiste sans effort.

Jean Sbogar subvint à la gêne causée par l'inefficacité des promesses d'un ministre. Pendant que les dévouements désintéressés se faisaient payer par la restauration, qui n'oublia jamais rien hormis ses défenseurs, Charles Nodier, abandonnant volontiers les partis dès qu'ils triomphaient (il eût été mauvais ligueur), se voyait réduit à renoncer à Paris et à chercher dans la campagne une existence plus modeste et moins coûteuse. Retiré à Saint-Germain, il y écrivait des contes, lorsqu'un certain abbé Nicole, s'intéressant pour lui, le fit nommer professeur de rhétorique... à Odessa. M. de Richelieu voulait établir là des maîtres distingués. Parmi les personnes éminentes, Nodier était seul assez peu fortuné pour s'exiler de la sorte; Nodier fut donc choisi. Il alla faire ses adieux à sa chère Franche-Comté et y attendre, pour passer la frontière, le premier quartier de ses appointements. On l'avait leurré ; forcé de s'en revenir comme il était parti, mais un peu moins riche, il se hâta de donner *Jean Sbogar*, dont le monde fut fort occupé et qui donna lieu à un mélodrame d'un goût assez tudesque.

Peu de temps après, il publia *Thérèse Aubert*, production sur laquelle il convient de fixer un instant l'attention des lecteurs.

On peut distinguer, dans le talent de Nodier, trois époques ou, comme l'on s'exprime à l'égard des peintres, trois *manières* distinctes qui ne confinent entre elles que par deux points : la correction du langage et l'horreur de la banalité.

Ce dernier principe était si fort inculqué dans son esprit, qu'il le semait tout d'abord dans ceux qui avaient l'honneur de l'approcher de près et de recevoir ses conseils. Ici, une digression : Charles a développé à cet égard tout son système poétique en quelques lignes qui résument le programme entier de l'école moderne. Ces lignes sont fort curieuses et très-instructives : « Une figure nouvelle est pleine de « charme, parce qu'elle donne l'idée d'un point de « vue nouveau. Une figure rebattue, devenue lieu « commun, n'est plus que le froid équivalent du sens « propre. On doit donc éviter de prodiguer les figu- « res dans une langue usée. Elles ne présentent plus « qu'un faste insipide de paroles et de tours. Le « style purement descriptif sera dès lors préférable « au style figuré, parce que le style figuré avait fait « oublier quelque temps le sens propre, et que celui- « ci paraît de nouveau. L'aurore aux doigts de rose « qui ouvre les barrières du matin, et dont les pleurs « roulent en perles humides sur toutes les fleurs, « offre sans doute une image heureuse et brillante ; « mais on produira beaucoup plus d'effet aujourd'hui « en peignant le soleil à son lever, rougissant d'une « lueur encore incertaine le sommet des hautes « montages ; les vapeurs de la plaine qui se dissi- « pent, les contours de l'horizon qui se dessinent sur « le ciel éclairci et les fleurs qui se penchent sous le « poids de la rosée. » (*Dictionnaire des onomatopées.*)

Il est certain qu'on trouve là tout l'évangile d'une nouvelle école, toute la distinction qui sépare Lamartine et Hugo de l'abbé Delille, et Marmontel de Nodier. Or, cette page ne fut pas écrite en 1829; elle le fut en 1805. On voit que le peuplier se prit à feuiller de bonne heure. Toutefois, le précurseur de la génération dite *romantique* ne fut jamais romantique.

En dehors de ces principes fondamentaux, son talent eut trois phases différentes : dans la première, épris de l'exaltation sentimentale du dix-huitième siècle, il en eut les allures ; il fut l'élève de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, à la manière de Chateaubriand. Le *Peintre de Saltzbourg*, les *Proscrits*, les *Méditations du cloître*, écrits corrects, sont d'une forme un peu flottante et de convention ; l'on ne devient pas maître en un jour ; Raphaël débuta par imiter le Pérugin. La seconde manière de Nodier sent l'Allemagne. Au vague de la forme succède le vague dans l'*idéalité ;* le penchant aux fantaisies mystiques joint, dans le tour de la phrase, à une recherche de la simplicité antique subordonnée à l'esprit germain. La poétique expression de ces influences, c'est le *Tombeau des grèves du lac ;* leur expression nette et formelle dans le drame, c'est *Jean Sbogar*.

A la suite de ces tentatives, Charles Nodier secoua les préoccupations de l'Allemagne et du siècle passé ; retranchant ces rameaux greffés à la souche mère de son génie, il devint Français et lui-même. A dater de ce moment, son style se simplifie ; son esprit se fait jour, la finesse et le goût remplacent toute convention, l'originalité prend le dessus, et l'on voit rayonner le plus limpide, le plus pur des écrivains de notre siècle.

Thérèse Aubert marqua une heure de transition entre le second et le troisième de ces procédés. Ce petit roman, dont la conduite est merveilleuse, est déjà simple ; on commence à y entrevoir la ligne sur laquelle l'auteur se prépare à creuser son sillon ; le sentiment est dans les pensées, non plus dans l'expression, et les passages les plus dramatiques sont ceux où la période a le plus de naturel.

Adèle, qui vint après, est dans le même goût, quant au style ; le talent descriptif y est porté à une hauteur surprenante, mais la donnée et le plan se ressentent de l'enthousiasme de l'auteur pour *Werther*.

Depuis la publication d'*Adèle*, le talent de Nodier se mûrit et s'assied ; ses principes ne varient plus. Les articles de journaux qu'il publia alors, et qu'on a rassemblés en deux volumes, sous le nom de *Mélanges de littérature et de critique* (1820), contiennent d'admirables préceptes ; c'est un cours complet de littérature *pratique*.

Chez lui le philologue commandait au romancier ; ses opinions sur l'état actuel de notre langage l'amenèrent au mot propre, à préférer partout le récit naïf, la forme descriptive, à la forme allégorique devenue vieille. Pensée dont la justesse est démontrée par des analogies concluantes : à l'aurore des lettres grecques, Hésiode, Orphée ne parlèrent que par emblèmes ; *les Travaux et les Jours* sont *une métaphore continuée ;* mais, dans l'âge mûr des idiomes, le temps des paraboles passe vite, la muse sicilienne est descriptive, Théocrite et Moschus écrivent avec un pinceau. Le nœud de toutes les questions d'école est là. Si, par rapport à nous, l'on interprète, dans les arts, le manifeste philologique de Nodier, l'on comprendra pourquoi, dans la peinture, Delacroix, Delaroche, Decamps succèdent à Guérin, à Girodet ; pourquoi les traditions de paysagistes tels que Bertin et Michalon ont disparu devant Cabat, Marilhat et Dupré. La nature immuable et éternelle succède à l'allégorie épuisée, rebattue et toute en lambeaux.

Donc, pour se rendre compte, en Nodier, du romancier et du conteur, il faut étudier le philologue : c'est celui-ci qui apprit à celui-là l'idiome dont il convient d'user en notre siècle, et la façon dont il est opportun de le manier. Ces inspirations ne furent pas neuves pour lui ; il ne fit que donner à un procédé qu'il savait une extension plus générale, car le style de sa troisième manière, il le possèda toujours dans ses travaux de linguistique : le *Dictionnaire des onomatopées* est écrit comme la dernière *Lettre du docteur Néophobus ;* la littérature d'imagination était seule soumise à une méthode d'exception, dont il a senti l'écueil. Il résulte de cette observation que les travaux philologiques de Nodier sont ses meilleurs ouvrages : pour leur trouver un digne rival, il faut remonter à Henri Estienne, le prince des lexicographes français, sans l'étude duquel on ne saurait parvenir à posséder à fond l'histoire et le secret génie de notre idiome. Il est vrai que l'université s'en passe à merveille, et que les fondateurs de l'Académie française ont omis son nom, ainsi que celui de Rabelais, dans la liste des auteurs qui servirent à développer, à émonder, à enrichir notre langue. Mais ils n'ont oublié ni Coëffetau, ni Garnier, et, dans l'intérêt du goût, ils ont censuré Corneille. C'est depuis ce temps-là qu'on ne le lit plus.

Revenons à Charles Nodier, à qui l'Académie préféra tour à tour M. Jay et M. Dupin, et que M. Laya, son prédécesseur, avait juré d'exclure, tant qu'il honorerait de sa présence cet illustre corps. En 1819, l'auteur du *Roi de Bohême* fit en Écosse un voyage à la suite duquel il publia la *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Ecosse*. Cette excursion fit naître *Trilby*, l'une des plus jolies fantaisies de Nodier. Le *Lutin d'Argail* attira l'attention sur une contrée que Walter Scott, encore inconnu chez nous, allait rendre célèbre. Les descriptions du romancier écossais montrent avec quelle précision Nodier a dépeint la nature et le caractère de ce pays qui ressemble tant, et par la physionomie, et par le goût des légendes, à la partie montagneuse de la Franche-Comté. Les peintres s'emparèrent de *Trilby*, et en reproduisirent les scènes, ce qui est l'indice d'un succès franc et de bon aloi. Déjà Nodier prenait part à la rédaction du *Voyage pittoresque en France*, avec MM. de Cailleux et Taylor ; ce travail, que, depuis plusieurs années, ce dernier poursuit à peu près seul, contribua à rattacher la France moderne aux souvenirs perdus de nos gloires nationales, tâche qui est devenue l'un des mobiles de la nouvelle école littéraire.

Nommé, en 1824, bibliothécaire à l'Arsenal, Nodier, à dater de ce moment, devint le centre où convergèrent les rayons de la naissante lumière qui s'élevait sur l'horizon poétique. Il fut le messie de cette révolution intellectuelle, l'appui de cette pléiade littéraire dont les innovations surent distraire le monde des drames politiques qui se préparaient. Tout en encourageant les romantiques auxquels il avait fourni des armes, Charles Nodier demeura immuable; la pureté supérieure, la délicatesse de son goût ne permettent pas qu'on le confonde avec eux; lors même qu'il les prônait, il ne laissait pas de les railler dans leurs excès; mais son ironie, doucement enjouée, n'irrita personne. Elle résidait plutôt dans la forme qu'il donnait à ses intarissables louanges, et dans leur exagération même, que dans la critique proprement dite. Méthode peu dangereuse, malicieuse intention que l'amour-propre de ceux qui en sont l'objet méconnaît et déguise. En accusant Nodier d'être trop prodigue et trop excessif dans l'éloge, on s'est mépris sur l'intention cachée sous ces formules de l'admiration absolue.

Loin de se jeter dans les formes orageuses de l'école moderne, il s'attacha sans cesse, dans ses contes, à cette morale limpide et philosophique, mieux présentée avec la simplicité du style qu'avec les pompes empruntées à un langage audacieux et surabondant. Il offre parfois des passages analogues à celui-ci, que l'on croirait tombé de la plume de l'auteur de *Zadig* : « Gustave de Rosander vécut longtemps. Il « fut savant, c'est peu de chose; il fut célèbre, ce « n'est rien; il fut tranquille, parce que les goûts « simples donnent la paix du cœur; il fut bon, « parce que l'amour de la nature est un acheminement à la vertu; il fut heureux, parce que le « calme de l'esprit et la bienveillance de l'âme « composent le seul vrai bonheur de l'homme. »

Ne dirait-on pas que, dans ce peu de lignes, Nodier ait voulu tracer son portrait? Cet homme qui faisait si bon marché de la gloire et de la science, possédait une érudition dont ses écrits ne laissent qu'une faible idée. Il étudia beaucoup, et pareil à ce docteur dont parle Bayle, il n'a rien oublié jamais. Sans cesse occupé de bibliographie, cet excellent grammairien n'eut jamais la moindre pédanterie; les pédants lui faisaient horreur; ils l'eussent dégoûté de la science, s'il avait pu se résoudre à les fréquenter. Bien qu'il envisageât avec quelque dédain notre politique, nos institutions, et surtout notre philanthropie, il aima constamment la jeunesse, sut l'apprécier, l'encourager, et fut toujours exempt des méchantes passions; c'est qu'il fut toujours jeune et ne se sentit pas décliner. Loin de là, à mesure que chez lui le corps s'épuisait, à mesure qu'il devenait étranger aux intérêts matériels, aux distractions de la vie, son talent croissait en pureté et son esprit devenait plus subtil. C'est dans ses dernières années qu'il produisit ses meilleurs ouvrages : les *Souvenirs de jeunesse*, le plus accompli de tous; — le *Songe d'or*, — *Inès de las Sierras*, — *la Fée aux miettes*, — *Mademoiselle de Marsan*, — l'*Histoire du roi de Bohême*, — les *Souvenirs et portraits*, — le *Dernier banquet des Girondins*, — les *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque*, — les *Notions de linguistique*, — les *Fantaisies du docteur Néophobus*, — *Paris historique*, charmant texte que l'on a accolé à des lithographies détestables; *Franciscus Columna*, etc.

Depuis dix ans, il travaillait seul à l'Académie, au *Grand Dictionnaire historique et étymologique* de la langue, livre longtemps souhaité, que nul autre ne pouvait entreprendre, que nul ne continuera.

S'il ne fut le plus populaire, le plus éclatant des gens de lettres de notre époque, — et son esprit était trop fin pour être à la portée de la foule, — il en fut du moins le plus utile; ses livres sont d'excellents modèles entremêlés de préceptes fort judicieux. Il est bien à désirer que sa famille donne ses œuvres complètes au public.

Peu d'hommes se sont fait aimer davantage : il tenait à chacun par une secrète attache du cœur, et, quoiqu'il ait obligé beaucoup de gens, il n'avait pas d'ennemis. Sa fin, dès longtemps prévue, causa néanmoins une surprise douloureuse : tant de générations avaient été jeunes avec lui! Les forces de son esprit résistèrent jusqu'au dernier instant; il mourut en brave et en chrétien, sans faste et sans faiblesse, consolant sa famille, l'abusant sur la gravité de son état, et gardant une âme sereine. Homme de goût jusqu'au tombeau, il s'abstint des phrases ambitieuses et des paroles à effet; modeste, il oublia tout d'abord la gloire, pour ne songer qu'à Dieu et aux objets de son affection. Durant ces longues heures d'angoisse, il ne parla point de lui-même; ses plus grandes inquiétudes étaient pour ses petits enfants; il craignait que sa maladie ne mît obstacle à leurs plaisirs et n'attristât sa maison.

Sa mort, digne, calme, presque souriante, ressemble à celle de Perrault dont la muse familière charma l'esprit capricieux et enfantin de Nodier, à celle de la Fontaine, de qui l'on pourrait appliquer la moitié de l'épitaphe, à l'homme que nous avons aimé. Il ne laissa, comme le fabuliste, d'autres trésors que les souvenirs de son talent, de son naturel bienveillant et généreux : tous deux, ils ont donné à ce monde bien plus qu'ils n'ont reçu de lui. Charles Nodier est un de ces mortels favorisés qui se survivent à eux-mêmes : il continue d'exister dans ses livres, où il s'est dépeint avec ingénuité; dans sa fille, son élève, son image la plus fidèle et par conséquent la plus charmante; en sa femme, noble dépositaire de cette âme tendre et élevée. Son absence offre du moins une consolation : nous garderons parmi nous, nous y verrons se perpétuer sa grâce et son esprit, sa jeunesse et son cœur.

FRANCIS WEY.

RENAUD DE WILBACH.

—

L'EGYPTIENNE, OPÉRA EN DEUX ACTES.

—

Le génie vient de Dieu. — Dieu semble avoir marqué de son doigt tout-puissant quelques fronts humains, et leur avoir communiqué cette flamme céleste qui fait les grands poëtes et les grands artistes. Il envoie parmi nous, à de rares intervalles, des organisations privilégiées dont les œuvres surpassent, au début, ce que des hommes de talent produisent après bien des années, bien des efforts, bien de patients et durs labeurs. En révélant le sentiment de ce qui est *beau* à des êtres à peine impressionnés par la vie, et le sentiment de ce qui est *grand et fort* à des êtres encore débiles, Dieu veut sans doute écraser notre orgueil par la comparaison de ce qu'il peut avec ce que peut la faible humanité.

Vous savez l'enfance merveilleuse de Mozart, à cinq ans compositeur, à douze ans auteur d'un opéra, de ce *divin* Mozart qui devait, tout jeune encore, léguer au monde l'œuvre immortelle qui a nom *Don Giovanni*.

Eh bien, si j'en crois mon émotion, mon enthousiasme, si j'en crois les applaudissements et l'admiration d'un nombreux auditoire presque tout entier composé d'artistes et de littérateurs, un grand musicien nous est révélé.

Une foule brillante avait été conviée à entendre, dans les salons de M. Pleyel, l'œuvre musicale d'un enfant de quatorze ans, du jeune Renaud de Wilbach.

Cette œuvre est un grand opéra en deux actes, qui a pour titre *l'Egyptienne*. Le sujet, tiré de l'histoire du peuple hébreu, est à la fois dramatique et religieux, et se prêtait ainsi au développement des qualités les plus touchantes et les plus sérieuses d'un compositeur. Sous ce double point de vue, je le dis tout aussitôt, le jeune Wilbach a admirablement compris et interprété les situations qui lui étaient offertes par le poëte; il règne dans toute sa composition un style ferme, noble, élevé, un caractère grave, solennel, qui n'exclut pas le mouvement, la grâce et même la passion.

L'ouverture, quoique peut-être un peu trop fertile en motifs, est d'une bonne facture; l'instrumentation se distingue par cette simplicité énergique qu'on ne trouve que dans les œuvres des grands maîtres. Nous y avons remarqué une phrase en mineur exécutée par les premiers et les seconds violons, ceux-ci à l'octave, et un chant en majeur dialogué pour les instruments à vent et les instruments à cordes. — Le duo de MM. Géraldy et Mengis, la scène chantée par ce dernier, le chœur des Hébreux : *Donnez-nous un chef qui nous guide*, le grand air de Mme Ebner, ont été vivement applaudis. — Un fragment du grand finale, et un chœur dansé ont produit un effet d'enthousiasme et ont obtenu les honneurs du *bis*. Ce dernier morceau ne nous a cependant point paru mériter complétement cet honneur, parce que sa légèreté fait disparate avec la couleur grave et religieuse de l'ensemble de l'ouvrage. C'est un motif délicieux de ballet; c'est une perle, mais déplacée dans cette parure royale.

Les amateurs et artistes chargés d'exécuter cette œuvre importante ont rempli leur tâche avec soin et avec talent. M. Géraldy y a déployé toutes les ressources de son art, M. Mengis y a montré l'étendue, le timbre pur, mais un peu froid, de sa jolie voix de ténor; Mme Ebner, malgré son émotion, a bien interprété son rôle; M. Segond a dit avec une grande vérité d'expression, et avec une manière large que je ne saurais trop louer, le magnifique solo à 9/8 qui précède la *stretta* du finale. Enfin le chœur des femmes, presque tout entier composé de dames amateurs, a, contre toutes les habitudes des chœurs de femmes, et contre toute attente, exécuté sa partie avec un ensemble satisfaisant.

Revenons à l'opéra du jeune Wilbach. Je l'ai écouté, non point en ami, mais en artiste; j'en parle sans aucune prévention personnelle, en toute liberté, en toute franchise. Ce n'est pas une œuvre enfantine, un produit miroitant de l'un de ces petits phénomènes qui passent comme des météores, brillent un instant, et disparaissent laissant à peine un souvenir. Non. Tout en reconnaissant que cet opéra renferme des imperfections et quelques réminiscences des maîtres que l'enfant a étudiés, je le proclame hautement, c'est là une œuvre profondément méditée et fortement écrite, c'est une œuvre de haute conception, et son auteur est un artiste sérieux, inspiré et nourri de la science des Palestrina, des Beethoven, des Bach, des Weber et de Mozart qu'il rappelle par son âge et le sentiment à la fois pénétrant et vigoureux de ses compositions.

On ne sera donc pas étonné si j'insiste auprès de monsieur le directeur de l'Opéra pour qu'il fasse exécuter cet ouvrage important. Le libretto m'a paru bien composé, sauf quelques coupures à faire et quelques changements qui seraient sans doute jugés nécessaires pour qu'il y eût unité d'action et de dénoûment. Des situations variées, des caractères dessinés avec fermeté, un sujet à la fois dramatique et religieux, telles sont les conditions que réclame la grande scène lyrique et que remplit très-bien *l'Egyptienne*. M. Léon Pillet, en donnant pour interprètes de la pensée de Renaud Wilbach les chanteurs, les chœurs, l'orchestre et la mise en scène de l'Opéra, rendra hommage à l'opinion publique si vivement passionnée pour le jeune compositeur français, et aura contribué à donner un libre essor à ce merveilleux génie.

On me saura gré maintenant de donner quelques détails sur cette existence qui compte encore si peu d'années, et qui promet et fait déjà de si grandes choses.

Renaud de Wilbach est né dans le midi de la France, à Montpellier ; pendant plusieurs années, il resta complétement aveugle, aussi son père consacra tous ses efforts à exercer l'organe de l'ouïe, afin que les impressions et les jouissances de cet organe servissent en quelque sorte de compensation à celles de la vue dont le pauvre enfant était privé. On lui enseignait la mesure et le rhythme en frappant chaque temps sur son bras; son intelligence et sa mémoire musicale se développèrent d'une manière si rapide, qu'à cinq ans il composait des mélodies naïves, simples, mais toujours expressives. C'est à cette époque que l'opération de la cataracte fut pratiquée avec bonheur sur les yeux de l'enfant; mais sa vue resta incertaine. Aujourd'hui encore son regard est terne, et sa physionomie, déjà bizarre, en reçoit un caractère des plus étranges. Un an après cette opération, il touchait du piano, improvisait, variait, écrivait ses inspirations avec des accompagnements quelquefois monotones et d'une extrême simplicité, mais toujours justes. L'enfant grandissait ainsi dans l'amour et l'étude exclusifs de la musique.

Enfin, M. et Mme de Wilbach vinrent se fixer à Paris ; ils confièrent leur fils aux soins de M. H. Lemoine, pour le piano, et de M. Halévy pour l'harmonie et la composition. Sous la direction des savants et habiles professeurs, ce génie musical faisait des bonds prodigieux ; il prit bientôt rang parmi les élèves du Conservatoire, et voilà qu'il a remporté cette année le second prix d'orgue ; avec le secours de ce divin instrument et l'étude attentive, religieuse des grands maîtres, ses inspirations acquirent plus de force, plus de couleur, plus d'accent ; il ne lui manquait plus qu'un auditoire et des interprètes intelligents : il les trouva, et grâce à la protection enthousiaste et éclairée de M. Filleau, dont les salons sont ouverts à toutes les célébrités musicales, et qui avait deviné ce grand avenir, une messe du jeune Renaud fut exécutée, il y a deux ans, à Sèvres, et une première audition eut lieu, chez M. le marquis de Louvois, de cet opéra *l'Egyptienne*, qui a déjà tant d'admirateurs, et frappe avec tant d'autorité aux portes de l'Académie royale de musique.

Voilà, en quelques mots, l'esquisse de cette merveilleuse existence. Dieu veuille que cette frêle créature ne se consume ou ne se brise pas sous les étreintes brûlantes du génie !

M. D.

LA PETITE DOT.

—

Colette avait du goût pour l'hyménée,
Mais point d'argent : pauvreté fut son lot;
La dame de l'endroit plaignit l'infortunée,
Et lui promit dix écus pour sa dot.
Elle voulut pourtant voir la figure
Du prétendu ; le prétendu paraît,
Tout mal bâti, bien petit et bien laid :
« Ah! ciel, dit-elle, eh! quelle créature
Choisis-tu là ? Fi ! ne me montre plus
Cette figure contrefaite.
— Hélas! répond naïvement Colette,
Eh! que peut-on avoir pour dix écus? »

IMBERT.

PEINTRES CONTEMPORAINS.

M. HORACE VERNET.

DISCOURS

DE FUSELI

SUR LA PEINTURE.

PREMIER DISCOURS. — ART ANCIEN.

IV.

LINE nous a donné une idée du principe que suivait *Eupompe*, en nous conservant sa réponse à *Lysippe*, qui le consultait sur les ouvrages qu'il devait prendre pour modèles. Il lui fit remarquer la variété des formes humaines, dans la multitude des physionomies des personnes qui passaient sous leurs yeux, en lui disant : « *C'est la nature elle-même qu'il faut imiter*, et non l'artiste. Votre but, ajoute *Eupompe*, est d'exceller, et d'exceller comme *Phidias* et *Polyclète;* mais l'imitation servile des ouvrages les plus parfaits ne vous conduira pas à la perfection, si vous ne remontez pas au principe qui a élevé ces artistes à la hauteur où ils sont parvenus; que ce principe dirige vos intentions et fixe votre règle de conduite. Celui qui pouvant, aussi librement qu'un autre, examiner immédiatement la nature, se contente de la voir par les yeux d'un intermédiaire, renonce à son droit d'aînesse et à toute originalité ; il ne fera que maniérer le style de son maître ; si *Phidias* et *Polyclète* ont découvert la charpente et déterminé le principe permanent des formes humaines, ils n'en ont pas épuisé les variétés apparentes et caractéristiques. S'ils ont fixé les traits de la beauté et de la majesté, la nature, comparée avec leurs ouvrages, offre de nouvelles grâces qui vous ont été réservées. S'ils ont, avant vous, saisi l'homme tel qu'il était pour eux, représentez-le tel qu'il vous paraît maintenant (1). »

(1) Lysippum Sicyonium. — Audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. Eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse, monstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse, non artificem. Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodivit, nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando : vulgoque dicebat ab illis factos, quales essent, homines; a se, quales viderentur esse. *Pline*, XXXIV, 8.

Voilà le conseil d'Eupompe, moins ambitieux, moins sublime que celui qui aurait été donné à l'époque précédente du génie, mais plus convenable aux circonstances et plus profitable à son élève. Les esprits perdirent toute grandeur, en même temps que la nation perdit l'amour de la liberté. Subjugués par *Philippe*, les dieux d'Athènes et d'Olympie furent relégués à Pella, et son fils *Alexandre* fut reconnu fils de *Jupiter*. Ils conservèrent cependant l'ombre de cette liberté qu'ils avaient perdue. La rhétorique contrefit les foudres de l'éloquence; le sophisme et les disputes métaphysiques remplacèrent cette philosophie qui avait fondé les mœurs; et ce goût sublime qui avait inspiré à l'art un style monumental, qui avait revêtu les dieux de formes humaines et les héros de formes divines, commença de tomber dans les raffinements, en mettant un prix au plus ou au moins d'élégance et de ressemblance dans l'imitation. Cependant le conseil d'Eupompe, bien loin de détruire l'ancien système, rappelait son élève à l'étude du grand principe sur lequel son excellence était fondée, et lui enseignait les ressources que la variété inépuisable de la nature offrait pour des combinaisons nouvelles.

Lysippe le considérait sous ce point de vue; nous en avons la preuve dans son admiration pour le *Doryphore* de *Polyclète*, dont *Cicéron* même avait connaissance. Cette figure, qui offrait les justes proportions de la jeunesse dans l'état de vigueur, lui fournit le sujet le plus propre à ces raffinements nouveaux dans les détails, dans le caractère, dans la manière de faire sentir les chairs, qui formèrent la base de la méthode dont il fut l'inventeur. La symétrie qui caractérisait cette méthode, dirigeant son choix au milieu de ce jeu trompeur de charmes accidentels et de grâces locales, ne lui permit jamais d'imiter des détails incorrects; mais son style carré, ses formes élémentaires du beau idéal, fondus dans les formes plus rapprochées de celles qu'on avait sous les yeux, faisaient sortir la chaleur, la vie et la sensibilité d'un objet qui n'eût excité qu'une froide admiration.

Telle était la méthode établie par *Lysippe*, sur le conseil d'*Eupompe*, que le récit court et superficiel de *Pline* ne nous a fait connaître qu'imparfaitement.

Le style du statuaire peut nous donner une idée de celui du peintre. La doctrine d'*Eupompe* fut adoptée par *Pamphile*, d'Amphipolis, l'artiste le plus savant de son temps, et communiqué par lui à son élève *Apelles* de Cos, ou d'Éphèse, comme *Lucien* le croit (1). *Apelles*, si nous en croyons la tradition, était un exemple unique de ce que peut produire la réunion des dons naturels, de l'éducation et des circonstances. Le nom d'*Apelles* est, pour *Pline*, synonyme d'un mérite qu'on ne peut ni égaler ni atteindre; mais la liste de ses ouvrages nous donne la véritable mesure de son talent. On n'y remarque ni une sublimité exclusive d'invention, ni une distinction plus fine des caractères, ni la plus vaste sphère d'intelligence, ni la composition la plus judicieuse et la mieux balancée, ni le plus profond pathétique d'expression. Son grand mérite consistait plutôt dans l'harmonie que dans l'étendue de ses moyens. Il savait mieux que tout autre artiste ce qu'il avait fait et ce qu'il aurait dû faire, le point qu'il pouvait atteindre et celui qui était au-dessus de sa portée. Une conception gracieuse et une grande délicatesse de goût étaient les éléments de son talent et brillaient avec un parfait accord dans son exécution et dans son fini, qualités toutes-puissantes que l'on possède rarement isolées, et auxquelles l'admiration ne résiste point quand elles sont réunies. Cette joute si connue de contours entre *Apelles* et *Protogène*, qui n'est pas un conte fabuleux, mais un fait bien constaté, prouve irréfragablement qu'*Apelles* avait fondé son talent sur la base inébranlable du système ancien, et non sur son renversement. Il serait aussi infructueux qu'inutile de rechercher si ces contours, d'une si merveilleuse finesse, étaient tracés avec différentes couleurs l'une sur l'autre ou l'une à côté de l'autre; mais voici les corollaires évidents que nous pouvons déduire de tout ce qui précède, sans craindre qu'on nous les conteste. Toutes les écoles grecques ont reconnu un principe élémentaire : un œil subtil et fidèle, une main facile, donnent la précision qui produit les proportions d'où la beauté dérive; c'est le plus ou le moins, imperceptible aux yeux vulgaires, de ces différents mérites, qui produit le gracieux et la supériorité d'un artiste sur un autre; la connaissance de la variété des objets suppose une parfaite connaissance des objets eux-mêmes; le coloris, la grâce et le goût ne sont que des ornements qui ne peuvent remplacer la forme, le caractère et l'expression, et lorsqu'on peut leur reprocher cette prétention, ce ne sont plus que des fautes brillantes.

Voilà les principes sur lesquels *Apelles* fit sa *Vénus*, ou plutôt personnifia la naissance de l'*Amour*, merveille de l'art, désespoir des artistes, dont les traits écartaient jusqu'à l'idée même d'une correction, en même temps que la pureté, la force, le brillant et les gradations fugitives de ses teintes rendaient toute imitation impossible (1).

Aristide, de Thèbes, appliqua à l'âme les recherches de l'art. L'histoire avait buriné les passions pour *Timanthes; Aristide* les saisit à leur naissance, au moment où elles s'échappent, pour

(1) Μᾶλλον δὲ Ἀπελλῆς ὁ ἐφέσιος πάλαι ταύτην προὔλαβε τὴν εἰκόνα· καὶ γὰρ αὖ καὶ οὗτος διαβλήθεις πρὸς Πτολεμαῖον.

LUCIAN. *Calum. non tem. cred.*

(1) Apelles avait probablement inventé ce que les artistes appellent *glacis*. Voir *Reynolds*, sur *Dufresnoy*, note 37, 3e vol.

ainsi dire, des lèvres de la nature. L'homme était son livre, la société son théâtre. Il traça avec beaucoup de finesse les différentes situations de l'âme dans les différentes époques de la vie, le murmure, le cri simple de la passion et ses accents les plus compliqués. L'histoire de l'art nous a conservé le souvenir de son suppliant, dont on croyait entendre la voix; de son homme expirant, les yeux éteints et la poitrine oppressée; de cette sœur mourant pour son frère, et surtout de cette mère assassinée, frémissant de crainte que son enfant ne suce avec le lait le sang qui coule de son sein. Ce tableau était vraisemblablement à Thèbes, quand *Alexandre* prit cette ville, et l'on peut juger de l'impression qu'il produisit sur lui, puisqu'il le fit expédier à Pella. Son expression simultanée des angoisses de la tendresse maternelle et des tourments de la mort, offrait à la sensibilité un spectacle bien plus déchirant que ne pouvait l'être celui de l'enfant dans le groupe d'*Epigone* (1), qui caressait innocemment sa mère déjà morte, ni celui de *Niobé*, que la douleur change en pierre, ni celui des efforts désespérés de *Laocoon*. *Timanthes* posa les limites qui distinguent la terreur de l'horreur; *Aristide* indiqua celles qui la séparent du dégoût. Son sujet est un de ceux qui touchent à la ligne presque imperceptible d'un sens délicat. Comme sources d'émotions tragiques et exigeant par leur nature une action, le sens du tact et celui de l'odorat paraissent rarement admissibles dans la peinture ou sur la scène, parce que leurs extrêmes sont plus près du dégoût que de la terreur et n'inspirent que des idées désagréables ou comiques. L'effroi prophétique de *Cassandre*, à qui l'odorat révèle l'assassinat projeté d'*Agamemnon*, sur le seuil de l'appartement où il doit s'exécuter; les sourds gémissements de la reine, dans *Macbeth*, en croyant voir encore les taches de sang qui souillent ses mains; voilà des tableaux pris au sein de la terreur; mais ils perdraient bientôt leur effet, si l'artiste ou l'actrice, par une expression ou un geste exagérés, avaient l'indiscrétion d'aller au delà de ces idées effrayantes. Ce qu'*Aristide* avait si bien compris, *Raphaël* et le *Poussin*, ses imitateurs, l'ont entièrement oublié, l'un dans son *Morbetto* (2), l'autre dans la peste des *Philistins*. Dans le groupe d'*Aristide*, c'est la mère qui excite immédiatement notre sensibilité. Elle vit encore, quoique mortellement blessée, défaillante, belle et paraissant oublier ses souffrances en regardant son enfant, dont la situation mêle quelque espérance pour sa conservation aux craintes qu'elle nous inspire. Il est seulement auprès du sein de sa mère. Dans le groupe de *Raphaël*, la mère déjà morte de la peste devient un objet de dégoût par l'action d'un homme qui, penché vers elle à la plus longue portée du bras, écarte d'une main l'enfant et de l'autre se bouche les narines, pour ne pas respirer des miasmes de mort. Notre sensibilité, que l'aspect de la mère a déjà repoussée, est encore refroidie par celui de l'enfant, dont la langueur décèle les symptômes du poison mortel que le cadavre de sa mère lui a communiqué. Il est curieux d'observer combien les idées se corrompent à mesure que l'imitation s'éloigne des sources de la nature. Le *Poussin* ne se contente pas d'imiter le groupe de *Raphaël;* il répète encore une fois l'attitude dégoûtante de la même scène, et, dans son désir de rendre le spectacle de la contagion plus frappant, il oublie que les idées de dégoût refroidissent toute sympathie.

Les raffinements d'expression furent portés encore plus loin par *Euphranor* de l'Isthme, disciple d'*Aristide*. Il excellait également dans la peinture et dans la sculpture, si nous en jugeons par son *Thésée*, qui concourut avec celui de *Parrhasius*, et par son *Pâris* en bronze, dans lequel, dit *Pline* (1), on reconnaissait l'arbitre des déesses, l'amant d'*Hélène* et l'assassin d'*Achille*. Cet exposé, qui n'est évidemment qu'une citation de *Pline* et non le jugement raisonné d'un connaisseur, a été rapporté avec une emphase très-déplacée, pour prouver que l'entreprise d'exprimer à la fois, sur un même objet, des passions ou des qualités différentes ne pouvait qu'affaiblir l'effet de chacune d'elles. « Pline, dit le critique, remarque que, dans une statue de *Pâris* par « *Euphranor*, on pouvait distinguer trois caractères « différents : la dignité du juge des déesses, l'amant « d'*Hélène* et le vainqueur d'*Achille*. Une statue sur « laquelle vous entreprendriez de réunir une dignité majestueuse, une jeunesse élégante et une « valeur surhumaine n'aurait certainement aucune « de ces qualités dans un degré éminent (2). » Il faut d'abord remarquer que le critique prête lui-même à *Pline* un mélange d'expressions qu'on ne peut approuver. Nous chercherions inutilement dans le *Pâris* de *Pline cette dignité majestueuse, cette valeur surhumaine* et *cette jeunesse élégante*, et le meur-

(1) In matris interfectæ infante miserabiliter blandiente. *Pline*, lib. xxxv, c. 9.

(2) Dessin de *Raphaël*, représentant la peste des Troyens en Crète, connu par l'estampe de *Marc-Antoine Raymondi*.

(1) *Reynolds*, disc. 5, vol. 1, p. 120. — *Pline*, l. xxxv, c. 9. Euphranoris Alexander Paris est; in quo laudatur quod omnia simul intelligantur, judex Dearum, amator Helenæ, et tamen Achillis interfector.

(2) Note du traducteur.

« Nous sommes forcé de faire observer que cette citation « est erronée, si c'est Falconet que M. Fuseli veut désigner. Nous avons sous les yeux un exemplaire de *Falconet*, édition de Lausanne, 1781, voir vol. 3e, page 132 et « suivantes. On n'y remarque nulle part cette emphase dont « parle M. Fuseli, on y trouvera encore moins cette citation « textuelle. En lisant la note de Falconet, on se convaincra « qu'il ne prête rien à Pline, dont il a traduit le texte en trois « lignes, et que ce qu'on l'accuse de prêter à l'auteur latin « n'est qu'une suite d'objections et de réflexions du commentateur français. »

trier d'*Achille* n'est pas son vainqueur; mais la dignité, l'élégance, la valeur ou toutes autres qualités naturelles, ne peuvent-elles pas se faire voir en même temps sur une figure, sans altérer réciproquement leur expression et les traits primitifs de son caractère? Consultons l'*Apollon;* n'est-ce pas une figure de caractère et d'expression qui possède au suprême degré les trois qualités dont nous venons de parler? Pourrait-on la regarder comme une conception médiocre ou comme une confusion de caractères, quand sa contenance, son attitude et sa forme présentent la réunion d'une majesté céleste, d'une grâce enchanteresse et d'un noble courroux? Certainement ce n'est pas la considération de ces trois qualités, mais un tout idéal qui a enflammé l'imagination de l'artiste, quand il a conçu cette représentation d'un dieu. Il a préféré, je n'en doute pas, exprimer l'action qui occupe *Apollon*, ou plutôt l'instant où il la termine, avec une satisfaction majestueuse et fière. C'était la première impression qu'il voulait nous donner, mais que d'admiration il inspire! Et quand on a considéré la beauté de ces traits, l'harmonie de ces formes, comment n'y pas découvrir toutes les autres qualités du dieu et n'y pas lire toute l'histoire de ses belles actions? C'est lui qui entre dans l'assemblée des dieux, lesquels se lèvent à son aspect auguste (1); qui rase la plaine sur les traces de *Daphné;* qui couvre *Hector* de son bouclier et disperse les Grecs; qui, de sa propre main, frappe *Patrocle* et décide de son sort. Cette figure est-elle froide, parce qu'elle offre une source inépuisable de grandes idées? N'en pouvons-nous pas dire autant de l'*Hercule enfant* de *Zeuxis* ou de celui de *Reynolds?* N'est-ce pas l'idée de l'homme fait qui a dirigé la main qui peignait ce magnanime enfant? Sa force, ses mains qui saisissent avec vigueur, sa volonté énergique, sont le germe, le prélude de cette puissance qui purgea la terre des monstres qui la désolaient, et que notre esprit croit entrevoir. Tel était sans doute le *Pâris* d'*Euphranor;* son caractère était si frappant, que ceux qui connaissaient son histoire pouvaient y lire la suite de sa vie, malgré l'impression que devait faire d'abord l'expression de la qualité qu'exigeait le moment choisi. L'idée prédominante de la figure était probablement celle de l'examinateur scrupuleux, de l'arbitre connaisseur des formes féminines, recevant avec une dignité majestueuse le gage disputé, ou le présentant avec un tendre empressement à la déesse qui doit régler ses destinées; mais l'amant infidèle d'*Œnone*, le séducteur d'*Hélène*, l'archer adroit, l'assassin futur d'*Achille*, se décelait sous les sourcils abaissés et dans la vivacité du regard du héros favorisé par la déesse de la beauté. C'est également le caractère et l'expression que j'ai remarqués dans le *Pâris* assis et vêtu du costume voluptueux de Phrygie, que j'ai vu autrefois à Rome, dans le péristyle du palais Albani; c'est une figure d'une taille presque colossale, dont plusieurs d'entre nous peuvent se souvenir et dont on aura une faible idée sur l'estampe qui fait partie de la collection du musée *Clémentin*. Cet ouvrage est, à mon avis, du style le plus élevé et digne d'*Euphranor;* je n'oserais cependant pas dire que c'est une copie en marbre du *Pâris* en bronze.

J'espère que ces observations sur les beautés accessoires et éventuelles qui doivent ressortir de la principale expression d'une grande idée, ne me feront pas soupçonner de chercher à affaiblir la nécessité de son unité ou de conseiller des divisions pédantesques. De telles divisions, de semblables mélanges, altèrent la simplicité et la clarté de l'expression. Un critique allemand, frappé d'une froide admiration devant le groupe du *Laocoon*, y découvre la Compassion couvrant les yeux du père comme un nuage. Il voit le père, dans ses gémissements sur ses enfants, étouffer le cri de sa propre douleur. Si ses narines sont fortement relevées, c'est pour exprimer son indignation allumée par des souffrances injustes, et cependant il veut qu'en même temps il implore le secours des dieux. On ajoute à ces découvertes les effets rapides du venin des serpents, les convulsions du corps, la contraction des extrémités. *Agesandre*, l'auteur du *Laocoon*, était trop profond dans son art pour avoir des prétentions au travail inouï qu'aurait exigé une expression aussi compliquée. La figure du *Laocoon* est un ouvrage classique, dont le but est de caractériser tous les traits remarquables de la virilité qui penche vers l'âge; on y reconnaît le prince, le ministre des dieux, le père; mais tous ces traits confondus dans l'homme servent seulement à donner à la victime plus de dignité et une plus noble expression. Quoique l'artiste ait soumis au calcul les dimensions de la figure, si nous voulions y appliquer le compas, ce serait entreprendre de mesurer le mouvement et l'élévation des vagues pendant la tempête. Ce front tourmenté, ce nez contracté, ces yeux enfoncés et surtout cette bouche, ou réunis, ou séparés, sont autant de siéges de convulsions, autant d'expressions des efforts de la nature se débattant contre une mort imminente.

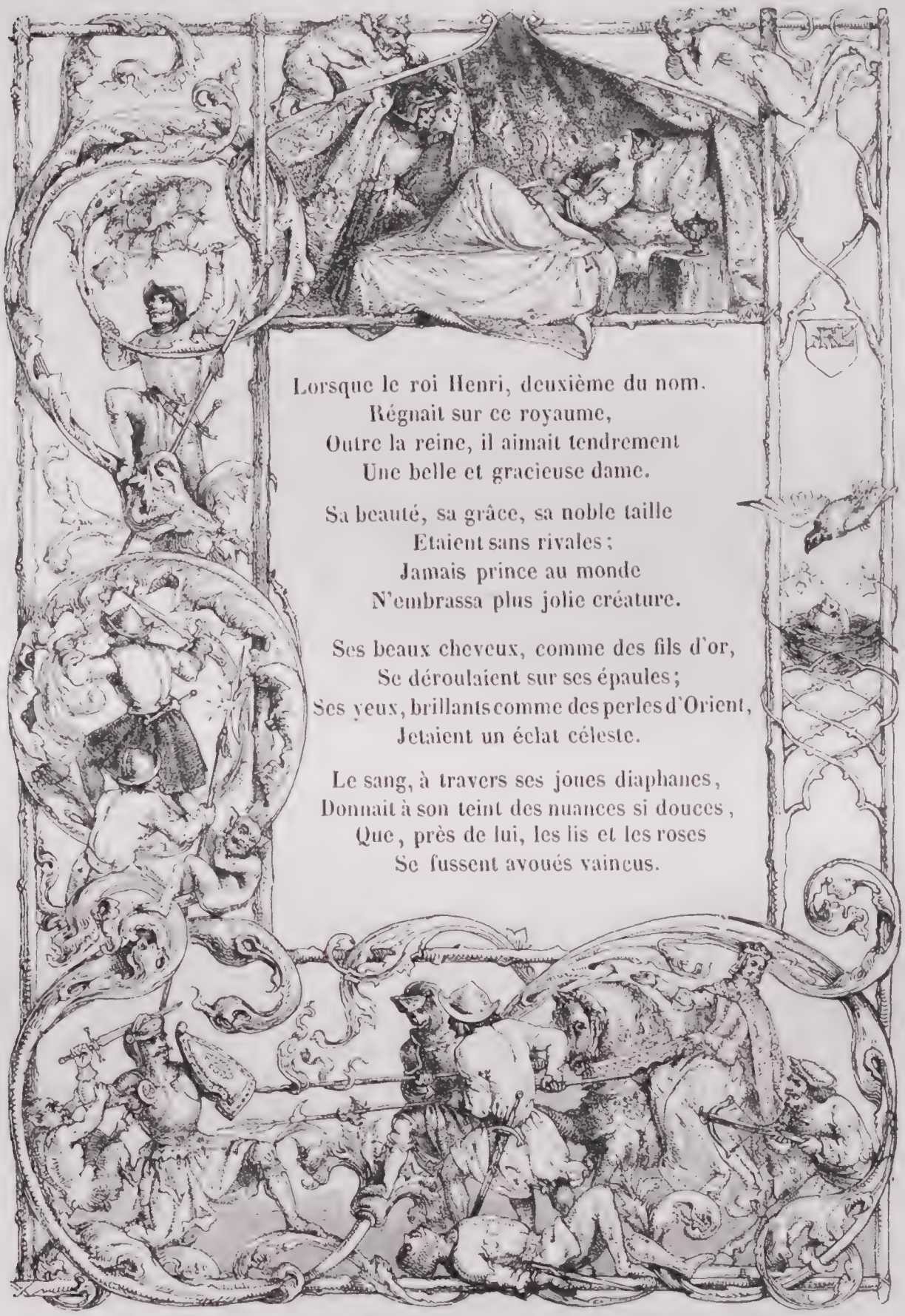
Traduit de l'anglais par L. Mérimée.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

(1) Voir l'hymne à *Apollon*, attribué à *Homère*.

Καὶ ῥὰ τ' ἀναΐσσουσιν ἐπισχεδὸν ἐρχομένοιο,
Πάντες ἀφ' εδράων.

ROSEMONDE.



Lorsque le roi Henri, deuxième du nom.
Régnait sur ce royaume,
Outre la reine, il aimait tendrement
Une belle et gracieuse dame.

Sa beauté, sa grâce, sa noble taille
Etaient sans rivales;
Jamais prince au monde
N'embrassa plus jolie créature.

Ses beaux cheveux, comme des fils d'or,
Se déroulaient sur ses épaules;
Ses yeux, brillants comme des perles d'Orient,
Jetaient un éclat céleste.

Le sang, à travers ses joues diaphanes,
Donnait à son teint des nuances si douces,
Que, près de lui, les lis et les roses
Se fussent avoués vaincus.

When as king Henry rulde this land,
The second of that name,
Besides the queene, he dearly loyde
A faire and comely dame.

Most peerlesse was her beautye founde,
Her favour, and her face;
A sweeter creature in this worlde
Did never prince embrace.

Her crisped lockes like threads of golde
Appeard to each mans sight;
Her sparkling eyes, like Orient pearles,
Did cast a heavenlye light.

The blood within her chrystal cheekes
Did such a colour drive,
As though the lillye and the rose
For mastership did strive.

Rosemonde, la belle Rosemonde,
Car tel était son nom,
Savait que notre reine Eléonore
Etait son ennemie jurée.

Le roi, voulant la défendre
Contre les fureurs de la reine,
Fit bâtir pour elle, à Wodstock, un château
Comme on n'en vit jamais de semblable

Il était fort curieusement construit
De fortes pierres et de bois solide.
On avait pratiqué dans l'intérieur
Cent cinquante portes.

Ces portes étaient si bien disposées
Et formaient tant de détours,
Qu'à moins d'avoir un fil conducteur,
On ne pouvait y entrer ni en sortir.

Pour lui, et par amour pour elle,
Qui était si belle et si douce,
Il confia la garde de ce palais
A un vaillant chevalier.

La fortune, qui si souvent se rembrunit
Là où elle souriait naguère,
Ne tarda pas à mettre fin
Au bonheur du roi et de sa dame.

Le fils ingrat du roi,
Qu'il avait comblé de bontés,
Leva une armée contre son père
Dans le royaume de France.

Avant que notre gracieux roi
Quittât la terre d'Angleterre,
De Rosemonde, sa belle maîtresse,
Il prit congé en ces termes :

Yea Rosamond, fair Rosamond,
Her name whas called so,
To whon our queene, dame Elinor,
Was known a deadlye foe.

The king, therefore, for her defence,
Against the furious queene,
At Woodstocke builded such a bower
The like was never seene.

Most curiously that bower was built
Of stone and timber strong,
An hundred and fifty doors
Did to this bower belong :

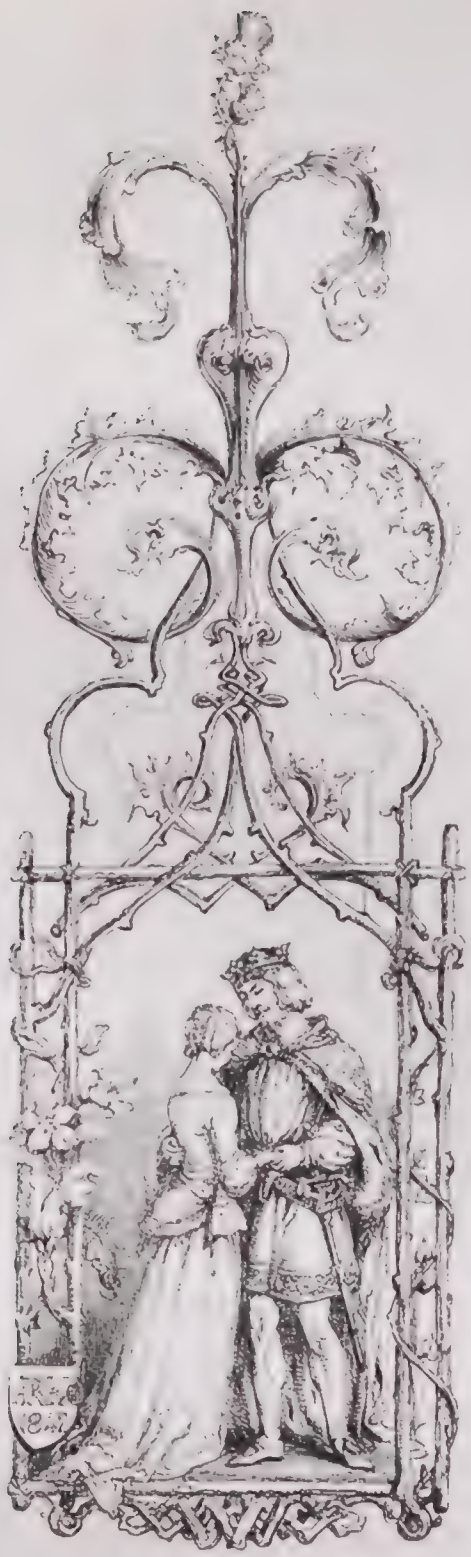
And they so cunninglye contriv'd,
With turnings round about,
That none but with a clue of thread
Could enter in or out.

And for his love and ladyes sake,
That was so faire and brighte,
The keeping of this bower he gave
Unto a valiant knighte.

But fortune, that doth often frowne,
Where she before did smile,
The kinges delighte, the ladyes joy,
Full soon shee did beguile :

For why, the kinges ungracious sonne,
Whom he did high advance,
Against his father raised warres
Within the realme of France.

But yet before our comelye king
The English land forsooke,
Of Rosamond, his ladye faire,
His farewelle thus he tooke :



« Ma Rosemonde, la seule rose
Qui enchante mes yeux,
La plus belle fleur de ce monde
Qui captive ma fantaisie,

« Fleur de mon cœur épris,
Fleur dont rien n'égale la grâce et le parfum,
Ma rose royale, rose mille fois mienne,
Reçois mes adieux.

« Il faut que je quitte pour quelque temps
Ma plus belle fleur, ma douce rose,
Pour aller, à travers les mers, dans ce fameux pays de [France,
Châtier d'orgueilleux rebelles.

« Mais sois sûre, ma rose,
Que tu me verras bientôt de retour,
Et en partant, dans mon cœur,
J'emporte ma rose avec moi. »

Lorsque la belle Rosemonde
Entendit ces paroles du roi,
Le chagrin qui brisait son cœur
Eclata dans ses regards.

De ses yeux limpides comme le cristal
Deux larmes coulèrent
Comme deux perles, comme deux gouttes de rosée argentée,
Et descendirent le long de ses belles joues.

D'abord rouges comme le corail,
Ses lèvres devinrent ensuite pâles et blêmes,
Et elle sentit que ses forces
Allaient l'abandonner.

Elle tomba évanouie
Aux pieds du roi Henri,
Qui sur son sein royal
La tint longtemps serrée.

'My Rosamond, my only Rose,
That pleasest best mine eye:
The fairest flower in all the worlde
To feed my fantasye:

The flower of mine affected heart,
Whose sweetness doth excelle;
My royal Rose, a thousand times,
I bid thee nowe farewelle!

For I must leave my fairest flover,
My sweetest Rose, a space,
And cross the seas to famous France,
Proud rebelles to abase.

But yet, my Rose, be sure thou shalt
My coming shortly see,
And in my heart, when hence I am,
He beare my Rose with mee.'

When Rosamond, that ladye brighte,
Did heare the kinge saye soe,
The sorrowe of her grieved heart
Her outward looks did showe;

And from her cleare and crystall eyes
The teares gusht out apace,
Which like the silver-pearled dewe
Ranne downe her comely face.

Her lippes erst like the corall redde,
Did waxe both wan and pale,
And for the sorrowe she conceivde
Her vitall spirits faile;

And falling down all in a swoone
Before King Henryes face,
Full oft he in his princelye armes
Her body did embrace;

Et vingt fois, avec des yeux humides,
Il baisa ses tendres joues,
Jusqu'à ce que, revenant à elle,
Elle eût par degrés repris ses sens.

« Pourquoi t'affliger, ma rose, ma douce rose ?
Lui répétait le roi.
— Parce que celui que j'aime va s'exposer
A de sanglants combats.

« Mais si Votre Grâce, sur des rives étrangères,
Parmi de cruels ennemis
Doit aller exposer sa vie,
Resterai-je seule ici ?

« Oh ! plutôt, prenez-moi pour votre page ;
Laissez-moi porter votre épée et votre bouclier,
Que je puisse aller au devant
Des coups qui vous seraient destinés

« Ou bien encore, dans votre tente royale,
Laissez-moi, la nuit venue, préparer votre couche,
Et doucement baigner votre front mouillé de sueur
A votre retour du combat.

« Pourvu que je puisse vous voir,
Rien ne me coûtera.
Mais loin de vous, ma vie, c'est la mort :
Oh ! oui, je préférerais la mort. »

— Calme-toi, mon plus tendre amour,
Et consens à rester ici,
Dans cette douce et riante île d'Angleterre :
De pareils voyages ne sont pas faits pour toi.

« Les guerres sanglantes ne vont guère aux nobles dames;
Seule, la douce paix entretient leurs plaisirs,
Alimente la joie de leurs cœurs,
De ces cœurs que l'amour a d'abord nourris.

La fin à la prochaine livraison.

And twentye times, with watery eyes,
He kist her tender cheeke,
Until he had revivde againe
Her senses milde and meeke.

'Why grieves my Rose, my sweetest Rose ?
The king did often say.
'Because,' quoth shee, 'to bloodye warres
My lord must pass awaye.

But sith your grace in forrayne coastes,
Amonge your foes unkinde
Must goe to hazarde life and limbe,
Why should I staye behinde ?

Nay, rather let me, like a page,
Your sworde and target beare,
That on my breast the blowes may lighte,
Which would offend you there

Or lett mee, in your royal tent,
Prepare your bed at nighte,
And with sweete baths refresh your grace,
At your returne from fighte.

So I your presence may enjoye
No toil I will refuse ;
But wanting you, my life is death :
Nay, death Ile rather choose.'

'Content thy self, my dearest love ;
Thy rest at home shall bee
In Englandes sweet and pleasant isle ;
For travell fits not thee.

Faire ladies brooke not bloodye warres ;
Sweet peace their pleasures breede,
The nourisher of hearts content,
Which fancy first did feede.

GIACOMO MEYERBEER.

Jacob Meyerbeer (il a depuis italianisé son prénom en celui de Giacomo) est né à Berlin, en 1794, d'une bonne et opulente famille de banque, où les arts et les sciences sont cultivés de longue date, avec gloire quelquefois, avec succès toujours. Le nom de Willhelm Blur, second frère de l'illustre musicien, est connu à l'Académie de Berlin, et le monde littéraire d'Allemagne n'a point oublié Michel, aimable et gracieux poëte, prématurément enlevé à la poésie, qui lui doit une fort remarquable tragédie intitulée *le Paria*.

Nous ne nous arrêterons point sur les premiers développements de l'intelligence du jeune Giacomo; il est parfaitement convenu que tout musicien devenu célèbre a bégayé des mélodies dans les bras de sa nourrice, comme tout grand artiste a nécessairement charbonné de croquis mirifiques les murailles du toit paternel; qu'il nous suffise de savoir qu'à six ans, le jeune virtuose se faisait remarquer déjà dans les concerts d'amateurs alors fort en vogue à Berlin, et que dès l'âge de neuf ans, il comptait parmi les pianistes les plus distingués de la Prusse.

Une feuille musicale de l'époque dit, en parlant d'un concert donné par Meyerbeer au grand théâtre, le 17 novembre 1805, « que le petit prodige a fait preuve d'une dextérité et d'une élégance de style véritablement inouïes. » L'abbé Vogler, organiste fameux et l'un des théoriciens les plus considérables qu'il y ait en musique, lui prédit, après l'avoir entendu improviser, qu'il deviendrait un jour la gloire de son art. Quelque temps après, Clementi, passant à Berlin, se prit d'un vif intérêt pour le jeune élève et surmonta même en sa faveur l'espèce de répugnance qu'il éprouvait toutes les fois qu'il s'agissait de donner des leçons. Giacomo eut donc le bonheur de recevoir des conseils de Clementi, qui s'occupa de lui aussi longtemps que son séjour dans la capitale de la Prusse se prolongea.

A quinze ans, Meyerbeer, déjà versé dans les sciences instrumentales, étudiait sous l'abbé Vogler, qui fondait alors cette célèbre école de contre-point, d'où sont sortis Winter, Ritter, Knecht, et, avec l'auteur du *Crociato* et de *Robert le Diable*, l'immortel auteur du *Freyschutz*, d'*Oberon* et d'*Euryanthe*, Carl-Maria de Weber.

Incessamment occupés de leurs études, les élèves de Vogel menaient auprès de lui une vie de cloître. Sitôt après la messe basse du matin que disait le docte abbé et qu'en sa qualité de catholique Maria de Weber servait, le maître rassemblait ses disciples et leur faisait un cours de contre-point; ensuite il leur donnait à composer différents thèmes, et terminait d'ordinaire les travaux de la journée par l'analyse de l'œuvre de chacun. Quelquefois, vers le soir, le bon abbé, accompagné de Meyerbeer, se rendait à la cathédrale, où se trouvaient deux orgues, et le maître et l'élève, s'asseyant au clavier chacun de leur côté, se mettaient à improviser une fugue qu'ils se renvoyaient de l'un à l'autre en manière de thème.

Cela durait ainsi depuis deux ans, lorsque Vogler imagina de parcourir avec son petit monde les principales résidences de l'Allemagne. A Darmstadt, la troupe musicale réussit au mieux; Meyerbeer, entre autres, se fit remarquer du grand-duc régnant par un oratorio qu'il écrivit alors sous le titre de *Dieu et la Nature*. Que dites-vous du sujet pour un musicien de dix-sept ans? Quoi qu'il en soit, le grand-duc trouva la chose digne d'être encouragée, et nomma l'adolescent maestro directeur de sa chapelle.

Outre cet oratorio, qui lui valut son premier titre honorifique, Meyerbeer composa encore, sous la direction de l'abbé Vogel, plusieurs morceaux de musique sacrée qui n'ont jamais vu le jour et sur lesquels nous aurons occasion de revenir.

Désormais l'art réclamait ses veilles; de l'étude des ressources techniques il allait passer à la composition. A dix-huit ans, Meyerbeer fit représenter à Munich *la Fille de Jephté*, ébauche dramatique qui, bien qu'elle s'intitulât un opéra en trois actes, n'en conservait pas moins les formes d'un oratorio. Le jeune maître, encore tout embarrassé de son bagage scolastique, ne connaissait d'ailleurs rien au monde de plus sublime qu'une fugue bien liée ou qu'un contre-point sans reproche; le jeune maître n'avait oublié qu'une seule chose dans son œuvre : la mélodie! Aussi *la Fille de Jephté* n'eut-elle, à Munich, qu'un très-médiocre succès, et notre débutant partit pour Vienne, où les triomphes qu'il obtint bientôt comme pianiste et comme improvisateur compensèrent et au delà le petit échec du compositeur. Moschelès, qui l'entendit alors, assure que Meyerbeer était un des plus illustres exécutants de l'époque, un virtuose de la trempe de Listz ou de Thalberg. Heureusement pour lui et pour l'art musical, une gloire plus haute tentait son ambition, la gloire d'un Mozart ou d'un Gluck; et bientôt après, tournant tous ses efforts vers le théâtre, il cessa tout à fait de se produire en public et même de jouer pour lui-même, de telle sorte qu'il finit par oublier la plus grande partie de ses improvisations pour le piano, lesquelles se sont ainsi perdues.

L'enthousiasme excité à Vienne par le pianiste valut au compositeur la commande d'un opéra, que Meyerbeer écrivit à l'âge de dix-neuf ans, pour le théâtre de la cour : *les Deux Califes*. Le dirons-nous? cette seconde épreuve ne réussit pas mieux au jeune maestro que la première. Le goût de la musique italienne, qui dominait alors en Allemagne, fut loin d'avoir son compte à cette partition, où le système hors de mode de *la Fille de Jephté* se trouvait, sauf quelques modifications, entièrement reproduit. Tout au rebours des autres novateurs, qui s'aliènent en général l'opinion publique par des hardiesses dont on prend ombrage, Meyerbeer échouait à ses débuts par je ne sais quelle fidélité chevaleresque aux anciennes formules, par cet instinct de la routine et de l'ornière qui d'ordinaire caractérise les vieillards. Salieri essaya de consoler le jeune homme, en reconnaissant hautement tout ce qu'il y avait dans sa nature de généreuses dispositions. Ce qui n'empêcha point du reste l'auteur de *Tarare* de confesser en même temps que l'auteur de *la Fille de Jephté* et des *Deux Califes* ne se doutait pas le moins du monde du mécanisme de la voix humaine, et n'avait pour le moment autre chose à faire que de se rendre en Italie, afin d'y apprendre à écrire pour des chanteurs.

Ce fut donc sur la recommandation pressante de Salieri que Meyerbeer se rendit à Venise, où le *Tancredi* de Rossini, inaugurant dans l'art musical une ère glorieuse nouvelle, mettait tout le pays en enthousiasme. Cette musique transporta d'admiration le chantre futur du *Crociato*, et le style italien, qui n'avait jusque-là soulevé chez lui qu'une invincible répugnance, devint désormais l'objet d'une prédilection un peu trop vive, puisqu'elle devait le conduire à l'imitation. De ce jour, il s'opéra dans sa

manière une transformation complète, et après avoir passé trois ou quatre ans à étudier le grand art de concilier l'élégance des formes mélodiques avec le sentiment inne de l'instrumentation (lequel grand art, porté à sa dernière expression dans *Robert le Diable* et dans *les Huguenots*, devait finir par caractériser son style), Meyerbeer donna, en 1818, à Padoue, *Romilda e Costanza*, ouvrage semi-séria, écrit pour la Pisaroni. Le public, cette fois, applaudit sans restriction, non-seulement à cause du mérite de l'œuvre et du talent de la cantatrice, mais aussi parce que Meyerbeer appartenait à l'école de l'abbé Vogler, élève à son tour du père Valotti, maître de chapelle *del Santo*.

A cette partition succédèrent bientôt, d'abord en 1819, une *Semiramide* écrite à Turin pour la Carolina Bassi; puis, en 1820, *Emma di Resburgo*, qui triompha sur la scène de Venise, dans la même saison où Rossini donna son *Edoardo e Cristina*. De ce moment, le nom de Meyerbeer devint populaire en Italie. *Emma* fut représentée sur tous les grands théâtres, traduite en allemand et jugée en dernier ressort une des meilleures productions de la nouvelle école.

Toutefois, les succès de Meyerbeer ne tardèrent pas d'avoir leur réaction en Allemagne. Ses compatriotes lui reprochèrent d'abandonner le style national dans lequel il avait été élevé pour sacrifier au goût du jour, et les mêmes gazettes qui, dix ans plus tôt, l'accusaient de manquer d'originalité et de se traîner servilement sur la trace des anciens maîtres classiques, n'eurent plus assez de plaisanteries et de sarcasmes pour ridiculiser la conversion de l'auteur d'*Emma* à un genre auquel on l'avait si souvent engagé d'incliner. Maria de Weber partagea le mécontentement général, mais lui du moins avec conviction et sincérité. L'auteur du *Freyschutz* avait en musique des idées absolues dont il ne dévia jamais, et l'on conçoit que son austérité dut souffrir à voir un de ses meilleurs amis, élevé comme lui dans les bons principes, passer ainsi avec armes et bagages dans le camp des Philistins. Weber donc ne lui épargna point sa mauvaise humeur à cette occasion, mais cette bouderie de quelques mois n'eut rien à faire avec la sérieuse et durable amitié qui existait entre les deux disciples du bon abbé Vogler. Cette lettre de Maria de Weber à un ami commun prouvera mieux que tout ce qu'on peut dire combien les sentiments dont nous parlons étaient faits pour survivre à toutes ces petites querelles de la vie d'artiste : « Vendredi dernier, j'ai eu la joie d'avoir tout un jour Meyerbeer avec moi. Les oreilles doivent t'en avoir tinté! C'était en effet une journée de bonheur, une fête consacrée au souvenir de ce bon temps où nous vivions tous ensemble à Mannheim. — Nous nous séparâmes fort avant dans la nuit. — Meyerbeer va à Trieste pour monter son *Crociato*. Il reviendra avant un an à Berlin, et pense y écrire alors un opéra allemand. Dieu le fasse! Je l'en ai rendu responsable sur sa tête! »

Malheureusement, Weber ne vécut pas assez pour assister à la réalisation de son vœu le plus cher, qui s'accomplit seulement huit ans plus tard. Cependant, en 1824, Meyerbeer, bien qu'il se trouvât à la tête de plusieurs partitions remarquables, en était encore à chercher son individualité musicale, circonstance du reste assez ordinaire dans la vie des grands artistes et qu'on rencontrera notamment chez Gluck. Ce qui était arrivé pour le chantre immortel d'*Orphée* et d'*Iphigénie en Tauride* devait se reproduire aussi pour l'auteur de *Robert le Diable;* l'éclair qui frappa Gluck ouvrit les yeux à Meyerbeer, et pour que rien ne manque à l'analogie, ce fut sur la scène française que la révélation s'opéra.

Je laisse de côté *Margherita d'Anjou*, *l'Esule di Grenata*, *Almanzor*, trois partitions écrites successivement de 1820 à 1823, et j'arrive au *Crociato*, ouvrage de haut style, premier pas d'un grand maître dans cette voie large et sérieuse dont il ne s'écartera plus.

Après un court séjour en Allemagne, Meyerbeer retourna en Italie pour s'y occuper de mettre à la scène sa partition du *Crociato*, ainsi que nous l'avons vu dans la lettre de Weber. Seulement ce fut à Venise, et non à Trieste, comme l'indiquait l'auteur du *Freyschutz*, que le *Crociato* parut pour la première fois, le 26 décembre 1825. Villati, Lablache et la Meric-Lalande, alors dans toute la gloire de son talent, remplissaient les premiers rôles. Le succès fut immense et tel, qu'il dépassa toutes les espérances du compositeur, qui, rappelé après chaque morceau, finit par se voir couronner en plein théâtre de Venise. Le succès du *Crociato* prit sa volée à travers toutes les scènes d'Italie. De pareils triomphes semblaient faits pour engager le maestro à persévérer dans ce genre, mais déjà de nouvelles tentatives sollicitaient son génie.

Pour peu qu'on examine attentivement la partition du *Crociato*, on y découvre les signes d'une réaction évidente dans le système du compositeur, qui s'attache dès lors d'une manière plus ouverte et plus franche à fondre en une sorte d'éclectisme harmonieux les principes de la tradition allemande avec les agréments de l'école italienne. On sent que le génie de Meyerbeer vient de trouver son caractère propre, son individualité. A chaque pas se révèle cette puissance dramatique, cet art supérieur de rendre par la musique le mouvement de la situation, en un mot toutes ces qualités de mise en œuvre qui devaient rencontrer de si magnifiques effets dans *Robert le Diable* et dans *les Huguenots*. Pour amener cet esprit éminemment progressif au plus haut point de maturité, il ne fallait plus désormais qu'une chose : l'étude de la scène française. Meyerbeer y pensait, lorsque d'heureuses circonstances vinrent favoriser ses plans. Je veux parler d'une gra-

cieuse invitation de M. le comte de la Rochefoucault, alors intendant de la maison du roi, qui pressait beaucoup l'illustre maître à venir diriger en personne la mise en scène de son chef-d'œuvre sur le Théâtre-Italien de Paris. Il s'en faut que le *Crociato* ait rencontré chez nous, lors de sa première apparition, l'enthousiasme qui l'avait partout accueilli de l'autre côté des Alpes. Après les ovations de Venise, de Rome, de Milan et de Turin, le ton quelque peu roide et gourmé du dilettantisme parisien dut bien cruellement éprouver la susceptibilité du compositeur. On en était encore à ne pas vouloir d'autres opéras que ceux de Rossini, alors dans toute la fleur de leur nouveauté. Le régime était bon, et nul ne se souciait d'en changer. Aussi avec quelle défiance on recevait les nouveaux venus, comme ce public difficile et maussade lorgnait du coin de l'œil ces triomphateurs de la *Scala* ou de *San Carlo*, qui prétendaient prendre pied sur cette terre inféodée au chantre de la *Sémiramide* et d'*Otello*. Depuis, le préjugé a tenu bon, et il n'a fallu rien moins que la persévérance de toute une école et un peu aussi la désuétude qui se mettait de saison en saison à l'ancien répertoire, pour ouvrir à Bellini d'abord, puis à Donizetti, ces portes de bronze qui n'obéissaient qu'au nom magique de Rossini. Le *Crociato* se vit donc assez froidement traité du public parisien. Loin de pressentir qu'il y avait tout un avenir dans cette partition, les connaisseurs ne virent là qu'une œuvre de mérite, moins faite pour annoncer dans le génie d'un auteur une période nouvelle que pour accuser d'un résultat extrême obtenu à force de travail et de patience; et le silence absolu où se tint Meyerbeer pendant les trois ou quatre années qui suivirent la représentation du *Crociato* ne contribua qu'à donner du poids à cette opinion. Son mariage d'abord, puis des afflictions de famille (il perdit coup sur coup deux enfants qu'il adorait) l'éloignèrent jusqu'en 1828 des travaux de la composition. Ce long isolement, loin de nuire à son génie, ne fit que le fortifier et le préparer, par la méditation et l'étude, au grand jour, à l'épreuve solennelle, définitive, de *Robert le Diable*.

On sait ce qui arriva pour *Robert le Diable*. M. Véron, nommé directeur de l'Académie royale de musique en 1830, commença par n'en point vouloir et regarder comme onéreux au dernier point le traité qui engageait son administration à représenter l'opéra de Meyerbeer. On n'imagine pas que de chances défavorables eut à traverser le chef-d'œuvre avant de voguer à pleines voiles sur cet océan du succès qui devait le mener si loin. Dans la pensée première des auteurs des paroles, MM. Scribe et Germain Delavigne, *Robert le Diable* était destiné au théâtre Ventadour, et si Meyerbeer n'eût donné au poëme des dimensions grandioses et solennelles et inventé tout le côté religieux de cette partition magnifique, l'épopée musicale que vous savez restait tout simplement un opéra-comique en trois actes à placer entre *Fra Diavolo* et *le Déserteur*. Chacun sait que la scène des nonnes, devenue si célèbre depuis, était, dans la première idée de M. Scribe, un intermède mythologique où figuraient des nymphes et des dryades, et que la couleur fantastique, d'un si puissant effet dans cette partie de l'ouvrage, vient de Meyerbeer seul. Des nymphes et des dryades en pleine légende catholique, l'imagination était au moins nouvelle! Cependant, à force de génie et de persévérance, l'illustre maître eut à la fin raison des embarras de son poëme et du mauvais vouloir de l'administration, et *Robert le Diable*, terminé dès le commencement du mois de juillet 1830, fut joué en novembre 1831. Nous n'insisterons pas davantage sur cette partition, dont plus de deux cents représentations n'ont pu fatiguer le succès, sur ce chef-d'œuvre traduit dans toutes les langues, applaudi sur toutes les scènes du monde, de Madrid à Saint-Pétersbourg, de Londres à Mexico, de Berlin à la Nouvelle-Orléans. Qu'il nous suffise de rappeler en passant que, l'avant-veille du jour où *Robert le Diable* fit son apparition devant le public, la plupart des fins connaisseurs qui venaient d'assister à la répétition générale sortaient de la salle en disant que cette musique n'avait pas pour un mois d'existence. Fiez-vous donc après cela aux prophéties des gens de théâtre.

Immédiatement après la glorieuse issue de *Robert le Diable*, l'administration de l'Opéra, comprenant enfin de quel secours l'activité de Meyerbeer pouvait être pour elle dans l'avenir, conclut un nouveau traité avec l'illustre musicien, et Meyerbeer quitta Paris, emportant le poëme des *Huguenots*. Le traité en question stipulait que, dans le cas où le maestro ne serait point en mesure de livrer son œuvre à une époque déterminée, il aurait à payer à l'administration de l'Académie royale de musique un dédit de 50,000 fr. Pendant que l'auteur de *Robert le Diable* travaillait à son nouveau chef-d'œuvre, la santé chancelante de Mme Meyerbeer, qui souffrait alors d'une maladie de poitrine, vint le distraire bien douloureusement de ses compositions et le forcèrent à s'en aller voyager en Italie. En d'aussi pénibles circonstances, un délai de six mois devenait nécessaire; l'administration le refusa. Il ne restait à Meyerbeer qu'à se soumettre aux conditions du traité; l'auteur des *Huguenots* paya le dédit et se réserva de donner son œuvre dans la suite à qui bon lui semblerait. Bientôt pourtant l'administration sentit qu'elle avait commis là une faute grave. Le public murmurait, et, de leur côté, les directeurs de l'Opéra-Comique, cherchant à conquérir pour leur théâtre un élément de fortune que l'Académie royale de musique laissait si maladroitement échapper, multipliaient auprès de Meyerbeer les propositions et les démarches. Ce fut alors qu'un rapprochement eut lieu. M. Véron réintégra la somme stipulée par le

contrat en cas de dédit, et le maestro livra son œuvre, qui fut représentée en mars 1836. La partition des *Huguenots* est peut-être encore un progrès dans la manière de Meyerbeer. Ici le musicien ordonne mieux les voix et les dirige avec plus d'art et de simplicité; moins préoccupé des détails, il donne plus à la grandeur de la composition, il est plus maître enfin de son propre style, ce qui, dans le système de l'auteur, est une qualité indispensable. En effet, la puissance du chantre de *Robert le Diable* et des *Huguenots* éclate surtout dans son art singulier de traiter les grandes masses d'harmonie; il est plus que tout autre doué du sentiment de la sonorité. Meyerbeer a trouvé dans l'orchestre des combinaisons inouïes, dans les voix des effets auxquels nul avant lui n'avait pensé; et s'il emploie, pour produire les explosions musicales comme il s'en rencontre une au quatrième acte des *Huguenots*, toutes les ressources dont un maître a jamais disposé, il faut avouer que la grandeur et la magnificence de l'effet obtenu excusent bien les innombrables moyens mis en œuvre.

A l'heure qu'il est, l'auteur des *Huguenots* tient en portefeuille deux opéras entièrement terminés, *le Prophète* et *l'Africaine*, qui n'attendent pour se produire sur la scène qu'une combinaison plus favorable dans le personnel des chanteurs de l'Académie royale. On parle aussi d'un oratorio qu'il écrirait pour la société des concerts du Conservatoire, et surtout d'une partition de circonstance destinée à faire les honneurs d'ouverture de la nouvelle salle d'opéra de Berlin. Outre les œuvres dramatiques que nous avons citées, Meyerbeer a composé beaucoup de musique d'église, entre autres un *Stabat*, un *Miserere*, un *Te Deum*, douze psaumes, huit chants à quatre voix et sans accompagnement, sur des poésies de Klopstock; plusieurs cantates, au nombre desquelles on distingue le morceau écrit à Mayence pour l'inauguration de la statue de Gutenberg; un dithyrambe à la Divinité; enfin une multitude de lieds allemands et français. Remarquons en passant, dans cette dernière série, le délicieux recueil dédié à la princesse royale de Prusse, et que le maître a composé sur les plus fraîches fantaisies d'un poëte, églantines cueillies à la haie, et n'oublions pas, pour terminer, le beau cantique du *Baptême*, l'une de ses plus récentes inspirations, et dont les lecteurs des *Beaux-Arts* nous sauront gré de leur avoir donné les prémices.

M. DE F.

LE BAPTÊME.

PAROLES DE M. MAURICE DE FLASSAN, MUSIQUE INÉDITE DE M. G. MEYERBEER.

Andantino religioso.

CHANT.

PIANO.

dolce.

Sur ce ré - ser - voir d'ar - gent,

Où dort l'eau bé - ni - - te, Nous ex - po - sons

cet en - fant, Qui pleure et s'a - gi - - te.

Sei - gneur, toi qui des - cen - dis Pour sau ver le mon - de,

Ré - pands l'eau du Pa - ra - dis Sur sa tê - te blon - de.

Éloigne l'esprit du mal
Qui le trouble encore,
Fais que son front virginal
Contemple l'aurore.

Purifié, chaste et beau,
Et du saint baptême
Portant l'humide bandeau
Comme un diadème.

DÉPART.

Oh! pour la ranimer cette frêle espérance,
S'il ne faut qu'un départ, comme aux jours de l'enfance,
Partons! Déjà le mousse, intrépide marin,
Siffle dans les huniers quelque joyeux refrain ;
S'il rit quand le beaupré laboure la mer grise,
C'est que, dans les huniers où sur la vergue assise,
Espérance, du doigt, lui montre en souriant
Ce beau port espagnol, là-bas, à l'orient.

Sur la plage où Cadix, sirène de ces ondes,
Chante la sérénade aux marins des deux mondes ;
Au Simplon, quand j'allais, sous un ciel assombri,
Traînant mousse invalide un pied las et meurtri ;
Dans ces îles de fleurs que l'oranger parfume,
Et que d'un lac d'argent lave la blanche écume,
Partout où j'ai souffert, partout où j'ai laissé
Des lambeaux de mon cœur, partout où m'ont poussé
Les souffles de l'amour, les caprices de l'onde,
Elle a guidé mes pas, joyeuse et vagabonde,
Et m'offrant, quand mon cœur défaillait près du sien,
Son œil bleu pour étoile et son bras pour soutien.

Mais depuis qu'à Paris, ville d'ombre et de fange,
J'ai, sous un ciel de chaux, emprisonné mon ange,
Je vois sa joue, hélas! pâlir et se creuser,
Sa bouche, sur mon front, plus lente à se poser,
Et, s'incliner, chargé de rêves moins candides,
Son front, jadis si fier, et, sous les cils humides,
Trembler de son regard le rayon incertain,
Comme en un lac d'azur l'étoile du matin.

Eh bien, partons, ma sœur, il nous faut peu de choses ;
A vous, l'air, le soleil et le parfum des roses ;
A moi, Cérès, — non pas celle dont les cités
Accueillent la mollesse et les lis trop vantés,
Mais la Cérès des champs, glaneuse à la peau bise,
Aux bruns et durs appas que l'air vif poétise. —
Tout est changé, d'ailleurs : l'oubli du lendemain,
L'entendez-vous sonner dans le creux de ma main?
En route! et dites-moi, vaillante pèlerine,
Que l'heure est loin encore où le soleil décline ;
Qu'on doit toujours aimer et croire, et que l'été
Donne aux fruits qu'il prodigue un parfum mieux goûté ;
Et qu'il faut se hâter d'affranchir une vie
Au stérile devoir trop longtemps asservie ;
Surtout qu'on peut chasser un trop doux souvenir ;
Et qu'à trente ans encore il est un avenir.

Le marquis DE BELLOY

MALAGA.

Malaga, plage étoilée
Sous l'ombre à demi-voilée,
Tu me regardes partir...
Déjà ton phare s'allume,
Le flot mord de son écume
Le vaisseau qui va sortir.

Je vois encor tes fontaines,
J'entends leurs bouches lointaines,
Au soir, doucement chanter.
Sans doute leurs voix sont belles ;
Mais je n'entends plus près d'elles
La voix qui m'eût fait rester.

ROGER DE BEAUVOIR.

PEINTRES ANCIENS.

JULES ROMAIN

H. LEHMANN

Aug. Lemoine

Imp Bertauts, Paris

ANGES

Fragment d'une peinture à la cire exécutée à Saint Méry

La Giralda.

DISCOURS

DE FUSELI

SUR LA PEINTURE.

DEUXIÈME DISCOURS. — DE L'ART CHEZ LES MODERNES.

Οἵτινες ἡγεμόνες ... καὶ κοίρανοι ἦσαν.
Πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω
Οὐδ' εἰ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν.
Φωνὴ δ' ἄῤῥηκτος.

HOMÈRE, *Iliade*, B. 487.

« Tels étaient les chefs et les princes; mais quand « j'aurais dix bouches, dix langues et une voix infati- « gable, je ne pourrais dire, je ne pourrais nommer « la multitude des soldats. »

INTRODUCTION. — DIRECTION DIFFÉRENTE DE L'ART. — STYLE PRÉPARATOIRE. — MASACCIO. — LÉONARD DE VINCI. — STYLE D'ÉTABLISSEMENT. — MICHEL-ANGE. — RAPHAEL. — TITIEN. — LE CORRÉGE. — STYLE DE RAFFINEMENT ET DE DÉGÉNÉRATION. — ÉCOLES DE TOSCANE, — DE ROME, — DE VENISE, — DE LOMBARDIE. — ÉCOLE ÉCLECTIQUE. — MACHINISTES. — ÉCOLE ALLEMANDE. — ALBERT DURER. — ÉCOLE FLAMANDE. — RUBENS. — ÉCOLE HOLLANDAISE. — REMBRANDT. — OBSERVATIONS SUR L'ART EN SUISSE. — ÉCOLE FRANÇAISE. — ÉCOLE ESPAGNOLE. — ÉCOLE ANGLAISE. — CONCLUSION.

J'AI essayé, dans le discours précédent, de vous donner une idée générale de l'art chez les anciens, dans les diverses périodes de préparation, d'établissement et de raffinement. Nous voici maintenant arrivés à l'époque de sa renaissance, au quinzième siècle de notre ère, où la religion et les richesses, disputant d'émulation, lui rendirent sa puissance, mais avec une direction bien différente. L'Eglise romaine, dominante alors, voulut augmenter la splendeur de ses temples et des retraites de ses solitaires; elle essaya de subjuguer leurs sens par le charme de tableaux appropriés à ses vues, représentant des actions et des événements capables d'exciter leur zèle et d'enflammer leurs cœurs. Mais les mystères sacrés d'un être divin, le culte prescrit par la révélation, les devoirs qu'elle impose, les vertus qu'elle exige, la foi, la résignation, l'humilité, les souffrances des saints, restreignirent l'art à des moyens bien inférieurs, dans un sens physique, aux ressources du paganisme, quoique, dans un

sens spirituel, ils leurs fussent incomparablement supérieurs. Les mœurs publiques n'offraient plus ces spectacles qui, en encourageant, peut-être, des penchants condamnables, étendaient néanmoins les moyens de l'art. L'héroïsme et la beauté du chrétien sont intérieurs, et des formes imposantes et gracieuses ne l'unirent plus exclusivement à son Dieu. L'Écriture sainte, le trésor principal de l'artiste, fournit sans doute une cosmogonie sublime, des scènes d'une simplicité patriarcale qui présentent tout autant de ressources à la poésie que l'ancienne mythologie céleste ; mais lorsqu'une nation ne tire ses sujets de composition que de ses propres annales, quelque riches qu'elles puissent être en caractères et en qualités favorables à l'expression des passions, elles ne les produisent pas sous des formes assez exaltées pour inspirer l'artiste et agrandir l'art. Des matériaux de la plus basse abjection s'y mêlent à des matériaux de grandeur et de beauté; les légendes monastiques et les martyrologues exigèrent plus qu'ils ne devaient naturellement prétendre de la peinture et de la sculpture : la nudité devint le caractère particulier de la décrépitude ou de ces anachorètes qui succombaient sous les macérations. Et si le corps d'un homme dut être représenté nu, avec les formes mâles qui lui conviennent, si le sein de la beauté dut se montrer à découvert, ils furent accompagnés de la terreur et de l'horreur, comme préservatifs contre l'influence redoutée de leurs charmes. Il résulta donc de toutes ces circonstances que l'art à sa renaissance se trouva enté sur un tronc hétérogène. Si nous considérons ensuite l'origine de cette race italienne qui, à la vérité, habitait un climat heureux, mais qui n'était elle-même que la lie des peuples barbares, que les restes de ces aventuriers Goths, que la croix seule avait humanisés; si nous les représentons longtemps occupés, au milieu des ruines des temples qu'ils avaient renversés, à réduire en poussière les fragments mutilés des monuments antiques, nous serons moins surpris de la langueur de l'art moderne, dans sa renaissance et dans ses progrès, qu'étonnés de la vigueur avec laquelle il a su approprier et employer des matériaux aussi peu convenables, aussi défectueux pour l'édification du magnifique système que nous allons examiner.

La sculpture avait déjà produit quelques essais remarquables de sa puissance révivifiée dans certains ouvrages de *Donato* et dans le *Christ* de *Brunelleschi* (1), lorsque les premiers indices d'une imitation intelligente de la nature se firent apercevoir dans les fresques de *Thomas de San Giovanni*, surnommé *Masaccio*, à cause de l'extrême négligence de sa personne et de son extérieur (1). *Masaccio*, le premier, comprit que les parties doivent constituer un tout, que la composition doit avoir un centre : l'expression de la vérité et l'exécution de l'unité. Ses ouvrages sont dignes d'attention, quoique ses sujets ne l'aient pas conduit à la recherche des formes, et que la brièveté de sa vie l'ait empêché d'étendre ces éléments que *Raphael*, près d'un siècle après lui, porta à la perfection. Il est d'ailleurs assez glorieux pour lui d'avoir été copié plus d'une fois par ce grand maître, et d'avoir en quelque sorte annoncé son style. *Masaccio* vit plus dans la figure de *Paul* prêchant devant l'aréopage, du célèbre carton que nous possédons, et dans la figure qu'on lui a empruntée, d'*Adam* chassé du paradis, aux loges du Vatican, que dans ceux de ses propres ouvrages qui nous restent, et qui ont été mutilés ou retouchés.

André Mantegna (2) essaya de réunir la forme à l'imitation et à l'expression dont *Masaccio* avait laissé des essais. Il y fut conduit par l'étude de l'antique, dont il affecta de répandre des fragments dans ses ouvrages. Quoique Lombard, et né avant la découverte des meilleures statues antiques, il semble, d'après ses faunes et ses satyres, avoir pressenti la variété de caractères que présentent l'*Apollon*, le *Mercure* et le *Méléagre* qui nous restent; mais son goût était trop imparfait, son imagination trop grotesque et son intelligence trop faible pour conclure des parties qui restaient tout l'art qui avait inspiré ces chefs-d'œuvre. Aussi lorsqu'il a voulu peindre la majesté ou la beauté, on ne voit pas seulement des formes appauvries, des modèles vulgaires, on voit encore leurs défauts réunis aux formes idéales du torse antique ; et ses faunes, et ses satyres, au lieu de cette excessive corpulence native et de ces accessoires folâtres d'un être amphibie, sont ornés d'excroissances héraldiques et d'absurdités dignes de figurer dans des arabesques. Vous connaissez ses triomphes de *César;* ce n'est qu'une volumineuse collection d'un fatras classique, formée avec plus d'adresse que de goût, mais pleine de matériaux bons à employer. Il avait une idée de l'expression. Son *Christ* au tombeau fournit à *Raphaël* la composition et quelques attitudes pour son tableau du même sujet, qui est dans le palais *Borghèse*. Cependant la figure de *saint Jean*, que *Raphaël* n'a pas imitée, prouve que *Mantegna* a confondu quelquefois la grimace avec l'expression de la plus vive douleur. Ses peintures à l'huile n'offrent guère plus que le travail pénible d'une peinture de missel. Ses fresques, détruites lors de la construction du musée Clémentin, avaient de la fraîcheur, de la liberté et de l'imitation.

(1) Voir la note qu'en donne *Vasari*, dans la vie de *Brunelleschi*, tome II, 114. — Il est exécuté en bois et existe encore dans la chapelle de la famille de *Gondi*, dans l'église de Sainte-Marie la Nouvelle. Je sais que *Giotto* passe pour avoir fait, près d'un siècle avant *Donato*, deux bas-reliefs en marbre et le clocher de la cathédrale de Florence. Ils étaient probablement autant au-dessus de ses tableaux que les bronzes d'*André Pisani*, à la porte du Baptistère, se trouvaient au-dessus de ses dessins.

(1) *Masaccio* de San Giovanni, du val d'Arno, né en 1402, mort en 1443. Il était élève de *Masolino* de Panicale.

(2) Mort à Mantoue, en 1517, âgé de soixante-six ans.

Luca Signorelli, de Cortone (1), dut plus à la nature qu'*André Mantegna* à l'étude de l'antique. Il paraît avoir été le premier qui ait examiné son sujet avec des yeux observateurs, qui ait distingué ce qui n'était qu'accident de ce qui était essentiel, qui ait balancé l'ombre et la lumière et prononcé le mouvement de ses figures. Il a peint le raccourci avec autant de hardiesse que d'intelligence, et c'est sur cela, probablement, que *Vasari* croit avoir découvert dans le *Jugement dernier* de *Michel-Ange* des traces d'imitation de la *Lunette* peinte par *Luca*, dans l'église de *Sainte-Marie* d'Orviette; mais le talent qu'il a montré dans cette composition, et auparavant, à Arezzo, disparaît au milieu du fatras gothique dont il a surchargé les compartiments de la chapelle Sixtine à Rome.

Telle était l'aurore de l'art moderne lorsque *Léonard de Vinci* (2) parut avec un éclat qui effaça celui de ses prédécesseurs. Riche de tous les éléments qui constituent le génie, favorisé par l'éducation et par les circonstances, il fut tout oreilles, tout yeux, toute main. Peintre, poëte, sculpteur, anatomiste, architecte, ingénieur, chimiste, mécanicien, musicien, savant, et quelquefois charlatan (3); ses connaissances formaient autour de lui comme un cercle de beautés enchanteresses. Il voulut jouir de toutes sans s'attacher exclusivement à aucune, et il les abandonnait de même chacune à leur tour. Plus fait pour répandre des idées que pour instruire par des exemples, il consuma sa vie sans être rassasié de tenter des essais. A une sagacité qui avait saisi les principes et le but réel de l'art, il joignait une imagination si inégale, qu'au moment où elle semblait lui prêter des ailes pour atteindre au beau, elle le rejetait subitement à terre, où il se traînait, en rampant, vers des objets difformes. On lui doit le clair-obscur et toute sa magie; on lui doit aussi la caricature et tous ses excès. Son goût pour le fini et son défaut de persévérance se balançaient parfaitement. C'est ce défaut de persévérance qui lui fit abandonner ce carton destiné à la chambre du grand conseil, à Florence, dans lequel ce fameux choc de cavalerie ne formait qu'un groupe. La concurrence de *Michel-Ange* n'aurait dû être qu'un motif d'émulation plutôt que de crainte pour l'homme qui avait pu ordonner cette composition. Que *Léonard de Vinci* en ait été capable, c'est ce dont nous sommes assurés déjà par l'esquisse que nous voyons dans l'*Etruria pittrice*, publiée récemment, mais encore plus par la superbe gravure d'*Edelynck*, exécutée d'après un dessin de *Rubens*, qui était grand admirateur de *Léonard*, et qui a beaucoup vanté les beautés de son tableau de la *Cène*, peint pour le réfectoire des Dominicains, à Milan. Il abandonna de même ce tableau sans avoir fini la tête du *Christ*, parce qu'il s'était épuisé à rechercher des modèles pour les têtes et pour les mains des apôtres. S'il avait bien conçu le point central de cette composition, les rayons auraient pris leur direction sans effort.

Bartolomée de la Porte ou *de Saint-Marc* (1), le dernier maître de cette époque, fut le premier à donner aux couleurs une gradation; aux draperies une forme et des masses, et à l'exécution une dignité qu'on ne connaissait pas encore. S'il ne reçut pas de la nature la variété de connaissances et l'intelligence de *Léonard*, en revanche, ses principes furent plus purs et moins faits pour l'égarer. Comme membre d'un ordre religieux, il se borna à des sujets et à des caractères de piété; mais le petit nombre de nudités qu'il se permit de représenter indique une intelligence sage dans la composition, et encore plus dans le style. Il a peint le raccourci avec autant de vérité que de hardiesse, et toutes les fois que la figure l'a permis, il a fait sentir le nu au travers de la draperie. Il a été le véritable maître de *Raphaël;* l'étude de ses ouvrages préserva ce dernier de la manière sèche de *Pierre Pérugin*, de même qu'elle prépara le style grandiose de *Michel-Ange Buonarotti*.

Une conception sublime, des formes grandes, une manière large, sont les éléments du style de *Michel-Ange* (2); c'est sur ces principes qu'il choisit ou qu'il rejeta les objets d'imitation. Peintre, sculpteur, architecte, il a cherché et il a réussi plus que tout autre à réunir la magnificence du plan et la variété sans bornes des parties accessoires, à la plus grande simplicité et à la plus grande énergie. Son dessin est généralement grand, et il n'emploie le caractère et la beauté qu'autant qu'ils peuvent servir à l'expression de la grandeur. Il imprima cette grandeur indistinctement à l'enfant, à la femme, à la bassesse,

(1) Mort à Cortone, en 1521, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

(2) Mort de 1517 à 1520, à Fontainebleau, et non pas à Paris, comme le dit l'auteur.

(3) Les oiseaux volants en pâte, les lions couverts de lis, les lézards avec des ailes de dragons et des cornes argentées, sont également des jeux d'enfant et de charlatan. Il est singulier qu'il n'existe aucune trace que *Laurent de Médicis* ait commandé des ouvrages à un artiste d'un talent aussi supérieur, ou l'ait même remarqué, lorsqu'il jouissait d'une aussi grande célébrité. Les mémoires qui le font aller à Rome, avec *Julien de Médicis*, lors de l'intronisation de Léon X, authentiques ou non, fournissent un trait caractéristique de l'homme. Le pape, traversant son atelier et n'y voyant, au lieu de dessins et de cartons, qu'un appareil distillatoire, des huiles, des vernis, ne put s'empêcher de dire : *Cet homme ne fera jamais rien, puisqu'il s'occupe de la fin avant le commencement de l'ouvrage. Lomazzo* nous a conservé un sonnet admirable de *Léonard*, dans lequel il se plaint de l'inconstance de ses goûts et des vœux qu'il fait pour s'en corriger.

On a beaucoup parlé de l'honneur qu'il eut de rendre le dernier soupir entre les bras de *François Ier* : c'était, en effet, un honneur, mais pour le monarque, que le sort, dans cette circonstance, indemnisait d'avance du désastre qu'il devait essuyer à Pavie.

(1) Mort à Florence, en 1517, à l'âge de quarante-huit ans.

(2) *Buonarotti*, né à Castel Caprese, en 1474, et mort à Rome, en 1564, âgé de quatre-vingt-dix ans.

à la difformité. Sous sa main, un mendiant devient le patriarche de la pauvreté; il y avait de la dignité dans son nain bossu; ses femmes sont des moules de génération; ses enfants et ses hommes sont une race de géants. Voilà cette manière terrible dont *Augustin Carrache* veut donner une idée, et qui n'a pas été mieux comprise par le *Bolognèse* que par ses admirateurs aveugles les Toscans, à la tête desquels il faut mettre *Vasari*. Le talent exclusif de *Michel-Ange* consistait à donner l'apparence d'une extrême facilité aux difficultés les plus compliquées. On voit l'inventeur de la peinture épique dans ce sublime plafond de la chapelle *Sixtine*, qui représente l'origine, les progrès et le dernier acte de la théocratie. Il a personnifié le mouvement dans les groupes du carton de Pise; il a donné un corps au sentiment dans les monuments de *Saint-Laurent*, et deviné le caractère méditatif des prophètes et des sibylles dans la chapelle *Sixtine;* et, dans son *Jugement dernier*, outre l'attitude propre à chaque individu, il a exprimé le caractère principal de chaque passion dominante du cœur humain. Quoique, en qualité de sculpteur, il ait rendu les chairs plus parfaitement que ceux qui l'avaient précédé ou qui sont venus après lui, cependant, si l'on excepte son *Jules II*, qui lui a plutôt servi pour représenter la passion de régner que pour représenter l'homme (1), il ne s'est jamais assujetti à copier servilement son modèle. En peinture, il s'est contenté d'une couleur négative; et, comme peintre du genre humain, il a toujours méprisé les ornements artificieux (2). Il a fait un tout de la fabrique de *Saint-Pierre*, qui avait été divisée en une infinité de parties discordantes par le *Bramante* et ses successeurs; il en a suspendu la coupole, et on lui doit cette apparence de simplicité dans le plan compliqué de l'édifice. Tel, à tout prendre, a été *Michel-Ange*, l'artiste par excellence; il a sans doute eu ses moments de relâchement, et il est quelquefois tombé dans le maniéré, ou il a jeté de l'incertitude sur ses grandes formes, en les surchargeant d'un appareil futile et prétentieux d'anatomie. Ce sont ces défauts qui séduisirent une armée de copistes, et son destin fut d'être censuré pour leurs folies.

L'inspiration de *Michel-Ange* anima le génie plus facile de *Raphaël Sanzio* (1), le père de la peinture dramatique, le peintre de l'humanité, moins élevé, moins vigoureux, mais plus insinuant, parlant plus vivement au cœur, et suscitant violemment, en maître, toutes nos affections. Quel effet des relations humaines, quel trait de l'âme, depuis la plus douce émotion jusqu'aux éclats immodérés des passions, n'a pas été compris, n'a pas reçu son type caractéristique de cet observateur de l'homme? *Michel-Ange* allait au devant de la nature; la nature venait chercher *Raphaël*. Il représente ses traits comme le ferait une glace, sans tache, sans altération. Nous regardons *Michel-Ange* avec un profond sentiment de respect et saisis de crainte en mesurant la hauteur à laquelle il nous enlève; nous nous identifions avec *Raphaël*, et nous le suivons partout où il nous conduit. L'énergie, la convenance de caractère, la grâce ingénue guident son trait et déterminent sa correction. Il n'a pas représenté la beauté humaine dans sa perfection; aucune figure de *Raphaël* n'est parfaitement belle, aucun de ses personnages ne représente ces proportions qui pourraient en faire un modèle d'imitation. Il ne regardait la forme que comme un moyen d'exprimer le caractère ou le pathétique; et, lorsqu'il la fait sentir, c'est d'une manière et avec une vérité qui écartent tout désir et toute tentative de le corriger. Son invention lie tout ce qui est possible, dans la plus grande extension, avec le plus grand degré de probabilité, et de manière à produire en même temps, dans notre imagination, la surprise, dans notre jugement, la persuasion, et dans notre cœur, la sensibilité. Sa composition présente toujours le point le plus nécessaire comme un centre d'où il répartit et où il ramène, comme autant de rayons, tous les points secondaires. Groupes, formes, contrastes, tout est subordonné au sujet; et cependant on n'y aperçoit jamais aucun lien commun. Son expression, déterminée par le caractère avec lequel elle est dans le plus parfait accord en quelque situation qu'il soit, calme, animé, agité, convulsif, ou dans l'extase d'une

(1) Comme *Silanion*, qui avait jeté en bronze *Apollodore*, son confrère, homme emporté contre lui-même et à qui il arrivait souvent de briser ses propres ouvrages, parce qu'il ne parvenait pas à les porter à la souveraine perfection dont il avait l'idée. *Silanion* représenta cet emportement d'une manière si vive, que l'on croyait voir, non *Apollodore*, mais la colère personnifiée. Pline, l. XXXIV, 7.

(2) Lorsque *Michel-Ange* disait que la peinture à l'huile était *le talent d'une femme ou d'hommes riches et paresseux*, proposition à laquelle la manière vigoureuse de l'école vénitienne donnait un air paradoxal, il était uniquement préoccupé des avantages de la fresque. C'était un coup de fouet pour l'insolence présomptueuse de *Sébastien del Piombo*, qui avait besoin de persuader à *Paul II* d'avoir le *Jugement dernier* peint à l'huile. Mais ce qui prouve évidemment qu'il avait le sentiment des beautés de la peinture à l'huile, de sa chaleur, de sa transparence, de sa richesse et de son moelleux, ce sont les louanges qu'il a prodiguées au *Titien*, qu'il appelait le seul peintre, et la protection qu'il accordait au *F. Sébastien* lui-même. Dans sa jeunesse, *Michel-Ange* essaya avec succès la peinture à l'huile. Le tableau qu'il a fait pour *Angelo Doni* en est un exemple, et probablement le seul ouvrage entier de ce genre qui nous reste. Le *Lazare*, dans le tableau dessiné pour la cathédrale de Narbonne, rejette les prétentions de toute autre main. La *Léda*, dont le carton, qui était autrefois dans le palais *Vecchietti* à Florence, et qui se trouve maintenant en la possession de M. *W. Lock*, écuyer, le premier juge de ce temps pour tout ce qui concerne le grand goût, la *Léda* était peinte en détrempe; et tous les grands ou petits tableaux peints à l'huile, que vous croyez de lui, ne sont que des copies d'après ses dessins ou ses cartons, faites par *Marcello Venusti*, *Jacob de Pontormo*, *Battista Franco* et *Sébastien* de Venise.

(1) D'Urbin, mort à Rome, en 1520, âgé de trente-sept ans.

passion ardente, est toujours pure, sans confusion, sans contradiction avec le sujet, et également éloignée de la faiblesse ou de l'affectation. Le moment qu'il choisit ne laisse jamais l'action terminée ou suspendue : c'est le moment de transition, la crise, accouchant du passé et enceinte de l'avenir. Si l'on examine séparément ses parties, on trouvera peut-être que d'autres ont surpassé son dessin en richesse, en correction, en élégance, en énergie ; son coloris en vérité, en harmonie ; qu'ils ont donné aux masses plus de rondeur ; qu'ils ont tiré plus habilement du clair-obscur des effets pathétiques ; mais personne n'a encore pu approcher de sa composition, de son invention, de son expression et de son talent pour saisir le moment le plus important d'un sujet.

Pendant que les grands principes de l'art étaient ainsi consacrés à Florence et à Rome, le charme du coloris, qui leur est inférieur, mais qui est plus attrayant, jaillit de la palette de *Giorgione* (1), de Castel-Franco, répandit ses séductions à Venise et fascina irrésistiblement tous les yeux, qui furent frappés de l'art magique de *Titien Vecelli* (2), de Cadore. La nature ne s'est jamais dévoilée spontanément à aucun coloriste, avant ou après lui, avec cette familiarité noble à laquelle elle admit le *Titien*. Son pinceau, aussi généralement qu'également propre à rendre tous ses aspects, représenta les plus simples et les plus composés avec autant de pureté que de vérité. Il devina l'essence et le principe général des substances qu'il avait sous les yeux, et, sur ces notions, il établit sa théorie des couleurs. Il est l'inventeur de cette vigueur de teinte locale dont aucune imitation n'approche encore. Le premier, il a exprimé la nature négative de l'ombre ; c'est à lui qu'on doit le charme du glacis et le mystère des reflets avec lesquels il détache, unit, arrondit et enrichit ses objets. Son harmonie est moins le résultat de la vigueur de la lumière et des ombres ou de l'art des contrastes que d'un emploi raisonné des couleurs également éloigné de la monotonie et des éclats. Ses fonds semblent dessinés par la nature. Soit que l'on considère le paysage comme une copie de détails, ou comme une combinaison riche d'objets de même nature, ou comme la représentation d'un phénomène, c'est à lui que le paysage doit l'existence. Il est le père de la peinture de portraits, de la ressemblance et des formes, de la noblesse des caractères et des costumes subordonnés à l'effet de l'ensemble.

Pour la perfection de l'art, il lui manquait cependant encore un charme : c'était l'harmonie. *Antonio Leti* (1), surnommé le *Corrége*, la fit connaître par ses ouvrages, qu'un esprit enchanteur semble avoir inspirés. L'harmonie et la grâce du *Corrége* sont devenues proverbiales. L'art de réunir, par une gradation vigoureuse, et par une transition imperceptible, deux principes opposés, l'ombre et la lumière, voilà l'élément de son style ; c'est cet élément qui inspire les grâces de ses figures, c'est à cet élément que ces grâces sont subordonnées. Les attitudes les plus justes, les plus élégantes, sont adoptées, rejetées, repoussées et souvent sacrifiées à d'autres qui leur sont inférieures, par respect pour ce principe impérieux d'après lequel il affaiblit, il fait disparaître ou ressortir certaines parties. Cette unité d'un tout prédomine dans ce qui nous reste du *Corrége*, depuis ses grandes coupoles jusqu'à ses plus petits tableaux à l'huile. Son harmonie, quoique accompagnée de teintes exquises, est entièrement indépendante de la couleur ; son grand moyen est le clair-obscur dans son sens le plus étendu. Comparés avec la manière large dont il le distribue, les effets de *Léonard de Vinci* ressemblent presque aux derniers rayons du crépuscule, et ceux de *Giorgione* à l'éclat brusque de l'éclair. La douce lumière qui s'échappe d'un globe pour pénétrer insensiblement à travers les brillantes demi-teintes dans des ombres richement reflétées, voilà le prestige avec lequel le *Corrége* nous fait éprouver les plus douces émotions d'une délicieuse rêverie.

Tels furent, et le talent qui prépara et le génie qui éleva à sa hauteur le monument de l'art moderne.

Mais, avant d'arriver à l'époque suivante, permettez-moi de vous faire une observation. Vous ne devez jamais juger un artiste sur les choses extraordinaires que ses ouvrages peuvent présenter, sur des traits d'une vigueur accidentelle, sur quelques dérivations dans sa marche habituelle, ou sur quelques élans inattendus de son imagination, mais sur la règle constante de son système et sur le principe général de ses ouvrages.

Traduit de l'anglais par L. Mérimée.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

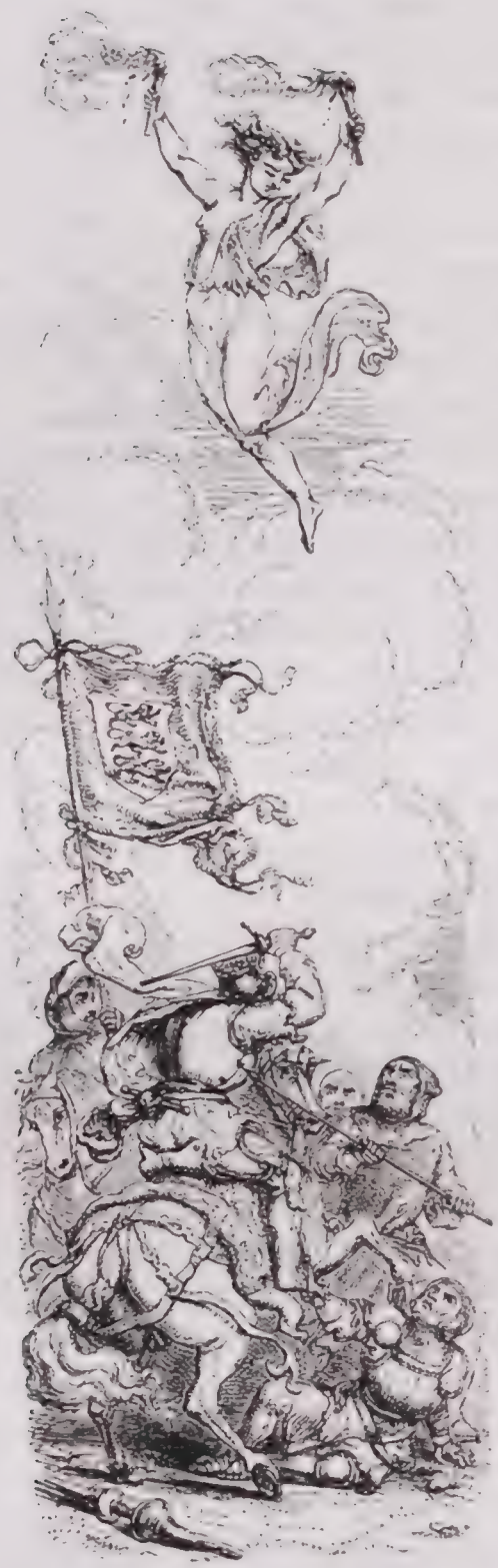
(1) *Giorgio*, appelé *Giorgione* à cause de sa grande taille et de sa beauté, né à Castel Franco, sur le territoire de Venise, en 1478, et mort en cette ville en 1511.

(2) *Titiano Vecelli*, ou, comme les Vénitiens l'appellent, le *Titien*, né à Cadore, dans le Frioul, mort à Venise, en 1578, âgé de quatre-vingt-dix-neuf ans.

(1) La naissance et la vie d'*Antonio Allegri*, ou, comme il s'appelle lui-même, *Lœti*, surnommé le *Corrége*, sont plus couverts d'obscurité que la vie d'*Apelles*. On ne sait pas s'il est né en 1494 ou en 1499. L'époque de sa mort, en 1534, est plus certaine. La meilleure notice qu'on possède sur ce peintre est, sans contredit, celle de *A.-R. Mengs*, dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages d'*Antonio Allegri*, surnommé le *Corrége*. Vol. 2 de ses œuvres, publiées par *D. G. Niccola d'Azara*, Espagnol.

ROSEMONDE.

II.



« Ma rose restera dans son château de Wodstock,
L'oreille bercée par des sons harmonieux,
Pendant qu'au milieu d'une forêt de lances
J'irai combattre mes ennemis.

« Ma rose, en robe de perle et d'or
Et brillante de diamants,
Dansera les danses que j'aime,
Pendant que je combattrai mes ennemis.

« Et vous, sir Thomas, c'est à vous que je confie
La garde de celle que j'aime ;
Veillez sur ma belle rose
Quand je serai loin de ces lieux. »

A ces mots, le roi poussa un profond soupir :
On eût dit que son cœur allait se briser ;
De son côté, Rosemonde
Resta muette de douleur.

Ils pouvaient bien
Avoir le cœur brisé ;
Hélas ! après ce jour, la belle Rosemonde
Ne devait plus voir le roi.

Car, lorsque Sa Grâce eut passé les mers,
Et fut arrivée en France,
Le cœur brûlant de jalousie, la reine Eléonore
Ne tarda pas à venir à Wodstock.

'My Rose shall rest in Woodstocke bower,
With musickes sweete delight;
Whilst I, amonge the piercing pikes,
Against my foes do fighte.

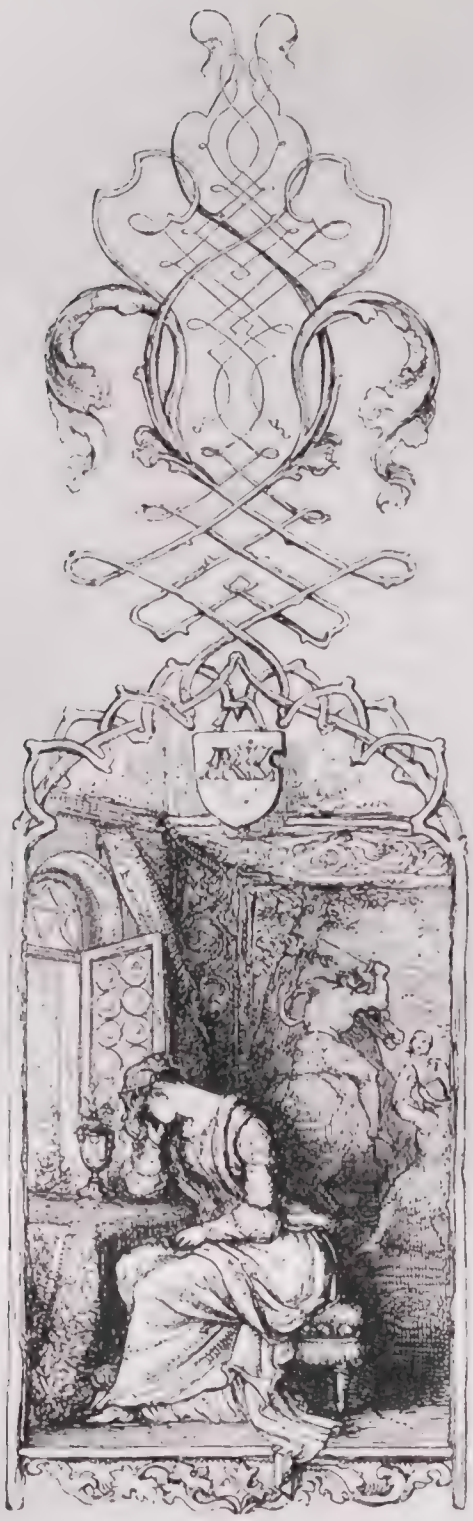
'My Rose in robes of pearle and golde,
With diamonds richly dight;
Shall dance the galliards of my love,
Whilst I my foes do fighte.

'And you, sir Thomas, whom I truste
To bee my love's defence;
Be careful of my gallant Rose
When I am parted hence.'

And therewithall he fetcht a sigh,
As though his heart would breake :
And Rosamond, for inward griefe,
Not one plaine worde could speake.

And at their parting well they mighte
In heart be grieved sore :
After that daye faire Rosamond
The king did see no more.

For when his grace had passed the seas,
And into France was gone;
With envious heart, Queene Elinor,
To Woodstocke came anone.



Arrivée devant le château, elle appela
Le brave chevalier qui en avait la garde,
Et lui, muni du fil conducteur,
Quitte, pour descendre, la fleur du roi.

Il tombe aussitôt blessé mortellement,
Et la reine, s'emparant de l'écheveau de fil,
Pénètre dans la chambre où,
Comme un ange, Rosemonde reposait.

Et lorsque, d'un œil avide,
Elle eut vu sa céleste figure,
Elle fut éblouie, dans son âme,
De son admirable beauté.

« Dépouille-toi, lui dit-elle, de tes robes,
De ces riches et somptueux vêtements,
Et vide cette coupe au breuvage mortel
Que j'ai apportée pour toi. »

La douce Rosemonde
Se laissa tomber sur ses genoux,
Et implora le pardon de la reine
Pour toutes ses fautes.

« Ayez pitié de ma jeunesse!
S'écria la belle Rosemonde;
Ne m'obligez pas à mourir
D'un affreux poison.

And forth she calls the trustye knighte
Which kept this curious bower;
Who with his clue of twined thread,
Came from the famous flower.

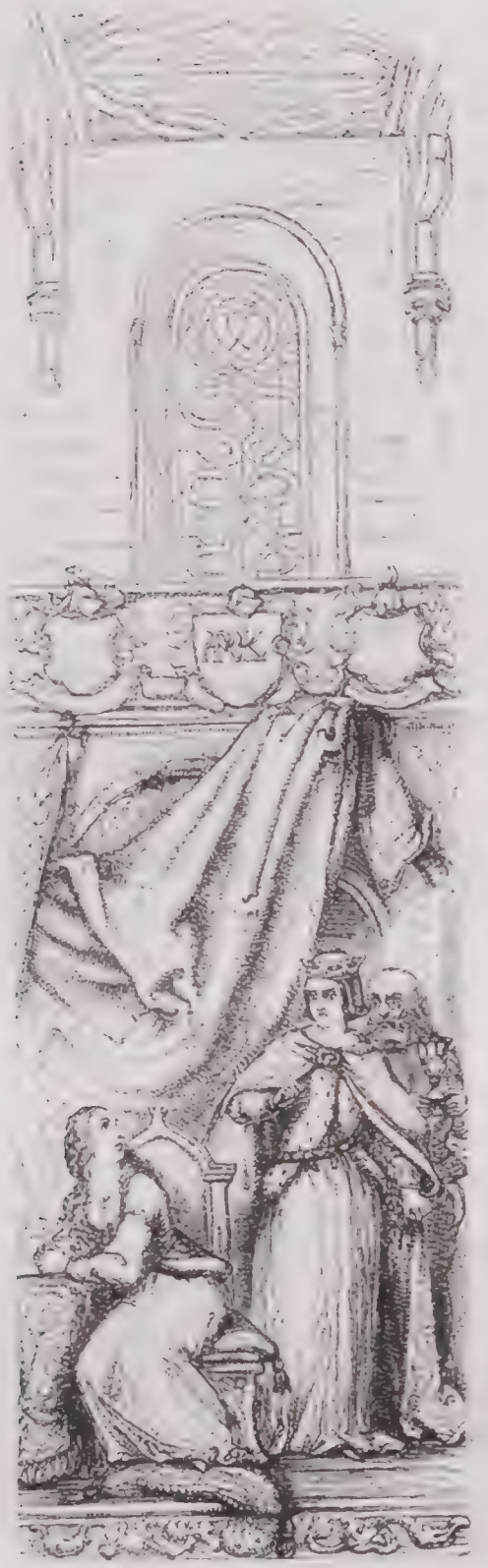
And when that they had wounded him,
The queene his thread did gette,
And went where lady Rosamond
Was like an angell sette.

And when the queene with stedfast eye
Beheld her heavenlye face,
She was amazed in her minde
At her exceeding grace.

'Cast off from thee thy robes,' she said,
'That riche and costlye bee;
And drinke thou up this deadlye draught,
Which I have brought to thee.'

But presentlye upon her knees
Sweet Rosamond did falle;
And pardon of the queene she crav'd
For her offences all.

'Take pittie on my youthfull yeares,'
Fair Rosamond did crye;
'And lett mee not with poison stronge
Enforced bee to dye.



« Je renoncerai à ma vie pécheresse,
Je vivrai dans quelque cloître ;
Ou bannissez-moi, si vous l'aimez mieux
Dans quelque contrée éloignée.

« Et pour la faute que j'ai commise,
Quoique involontairement,
Punissez-moi comme vous le voudrez
Mais laissez-moi la vie. »

En parlant ainsi, elle serrait
Ses mains blanches comme le lis,
Et le long de sa belle figure
Coulaient d'abondantes larmes

Mais rien ne put apaiser
Cette reine furieuse ;
A Rosemonde agenouillée
Elle présenta, en menaçant,

La coupe mortelle.
Rosemonde la prit dans ses mains,
Et, se relevant,
Elle se tint debout,

Puis, jetant les yeux au ciel,
Elle fit une fervente prière,
Et prenant la coupe fatale
Elle la vida en entier.

I will renounce my sinfull life
And in some cloyster bide ;
Or else be banisht, if you please,
To range the world soe wide

'And for the fault that I have dor
Though I was forc'd theretoe,
Preserve my life, and punish mee
As you thinke good to doe.'

And with these words, her lillie handes
She wrunge full often there ;
And downe along her comelye face
Did trickle many a teare.

But nothing could this furious queen
Therewith appeased bee ;
The cup of deadlye poyson stronge,
As she knelt on her knee,

Shee gave the comelye dame to drinke
Who tooke it in her hand,
And from her bended knee arose,
And on her feet did stand :

And casting up her eyes to heaven,
Shee did for mercye calle ;
And drinking up the poison stronge,
Her life she lost withalle.

Et après que le trépas
Eut glacé tous ses membres,
Sa mortelle ennemie confessa
Que c'était une noble créature.

Lorsque la vie l'eut tout à fait quittee,
On l'enterra
A Godstowe, près la ville d'Oxford,
Où l'on voit encore son tombeau.

Traduit de l'anglais.

And when that death trough everye limbe
Had showde his greatest spite,
Her chiefest foes did there confesse
Shee was a glorious wight.

Her body then they did entomb,
When life was fled away,
At Godstowe, neere to Oxford towne,
As may be seene this day.

CRITIQUE.

—

LES PASSIONS DANS LE DRAME [1].

II.

Le tour est fait : depuis tantôt deux jours, M. Saint-Marc Girardin est de l'Académie. Devant le rédacteur des *Adresses au roi*, devant le collaborateur du *Journal des Débats*, devant le membre du conseil de l'instruction publique, pas un concurrent n'a voulu, n'a osé tenir bon. Si le combat se fût engagé autour d'un seul fauteuil, M. Vatout peut-être eût fait ferme, et son concurrent aurait pu tomber, comme une victime de la Saint-Barthélemy, sous la mousquetade royale partie d'une fameuse embrasure. Mais les places au concours ne manquaient pas, et M. Vatout a mieux aimé risquer *le sien;* — n'est-ce pas ainsi que le *Charivari* dirait? — contre la *Revue des deux mondes*, représentée par M. Sainte-Beuve, que contre le *Journal des Débats*, dont l'autorité quasi officielle se montre partout redoutable. La suite de ce *chassé croisé* académique n'est maintenant ignorée de personne. M. Vatout, candidat exclusivement politique, balance M. Sainte-Beuve, qui représente à coup sûr une nuance, si ce n'est un parti littéraire. M. Emile Deschamps et M. Alfred de Vigny sont *ex æquo* sur le second plan : tous deux indignés, surtout le dernier, de faire aussi longtemps antichambre. Le désespoir de M. Deschamps ressemble à celui du Roi More après la chute de Grenade. Et M. de Vigny est hanté par les *blue devils* du Docteur Noir.

Ces grands événements sur lesquels le monde entier a sans doute les yeux fixés ne nous empêcheront pas de reprendre paisiblement le cours de notre pacifique examen.

Si l'on n'a pas encore oublié ce que nous écrivions il y a quelques semaines, on a présenté à l'esprit la démonstration qui fait le fond du petit livre de M. Girardin : à savoir que la supériorité du théâtre ancien sur le théâtre moderne provient de ce que le premier est plus spiritualiste et dégage mieux les sentiments de leur alliance intime avec les sensations, tandis que le second matérialise, *animalise*, pour ainsi dire, les diverses affections de l'âme.

Cette vérité, présentée d'une manière assez absolue, pourrait être combattue par certains collègues de M. Girardin, à l'aide d'un axiome également tranchant, et justifié par autant de preuves qu'il en a rassemblées. Serait-ce à bon droit? c'est ce que nous aurons à juger plus tard. Mais les raisons spécieuses ne manqueraient point.

Voici celles que nous placerons, en demandant pardon à ces messieurs de leur donner un très-insuffisant organe, — sur leurs lèvres ou dans leurs préfaces à venir.

S'il est un fait incontesté dans l'histoire littéraire de ces dernières années, c'est qu'elles ont développé peut-être avec excès les germes néo-philosophiques et néo-chrétiens qu'avait enfantés le renouvellement de la société française. Les modifications que la vie des états et celle des individus ont subies, les nouveaux intérêts développant des passions jusqu'à certain point nouvelles, l'oisiveté studieuse plus répandue que jamais et mise à la disposition d'une classe bien autrement nombreuse qu'elle ne le fut jamais, la facilité des voyages, ouvrant à la pensée des horizons inconnus ; les communications de peuple à peuple devenues et plus habituelles et plus intimes; bref, toutes les circonstances auxquelles nous devons la douce mélancolie de Chénier, la noble tristesse de Chateaubriand, les effusions lyriques de Jocelyn, les strophes désenchantées de Manfred ou de Childe-Harold ; — ces modifications se sont-elles faites au profit des tendances matérialistes, ou bien leur sont-elles directement contraires ? Telle est la première question à s'adresser.

Supposons-la résolue dans le second sens, — et véritablement, pour un homme sincère, le doute ne nous semble pas possible, — quelle sera la déduction immédiate de ce principe établi ? C'est que le théâtre, n'ayant pu marcher à rebours du mouvement littéraire contemporain, a du être entraîné vers la sphère des sentiments et des idées, plutôt que vers celle des instincts animaux et des tendances purement sensuelles. Car on n'imaginera pas sans doute un public scindé de telle façon que certaines classes lisent, et certaines autres écoutent, impressionnées à l'inverse les unes des autres. On ne soutiendra pas que dans le nombre des spectateurs émus par les pompes funèbres de *Lucrèce Borgia*, ne se soient pas retrouvés à milliers les lecteurs jadis émus par la mystérieuse douleur de *René*. Ou si on le soutenait, nous changerions cet exemple pour un autre, plus concluant encore, : nous dirions que les romans de M. de Balzac et ceux de M. de Vigny se sont rencontrés dans les mêmes mains, et que le

(1) De l'*Usage des Passions dans le Drame*, Cours de littérature dramatique, par M. Saint-Marc Girardin. Paris, Charpentier, 1845.

Père Goriot a été jugé pas les mêmes esprits, apprécié par les mêmes intelligences, qui avaient jugé, goûté, classé *Stello*. Nous ajouterons que si ces deux œuvres émanaient d'un principe directement opposé, si dans l'une le matérialisme littéraire éclatait, tandis que l'autre serait l'expression du spiritualisme le plus raffiné, certes, ou la première ou la seconde se serait trouvée en contradiction avec la marche des idées contemporaines, et nécessairement eût succombé. Toutes deux ont été acceptées au contraire ; il faut donc revenir sur la première de nos assertions, et supposer qu'il y avait dans le plus *réel* de nos deux livres assez de sentiment poétique, dans le plus *métaphysique* assez de vérité positive pour se trouver en rapport avec l'esprit du siècle.

Or, l'esprit du siècle, quel est-il? Ascétique ou mondain, sérieux ou frivole, scrupuleux ou sans principes? Comparé avec celui des siècles précédents, est-il en voie rétrograde ou en voie de progrès? Nous croit-on moins acquis aux spéculations immatérielles que ne l'étaient, par exemple, les contemporains de Voltaire; plus enfoncés dans la vie grossière, dans la fange du sensualisme que ne l'étaient les contemporains de Tallemant des Reaux, ceux-là même pour lesquels écrivaient Corneille et Molière? Les notions philosophiques sont-elles plus ou moins répandues qu'il y a deux cents ans? Questions encore faciles à résoudre, et sur lesquelles nous ne risquons rien d'accepter le témoignage de M. Girardin lui-même. Mais s'il nous accorde ce point essentiel, comment voudra-t-il ensuite soutenir que nous parlons à un auditoire plus raffiné un langage plus barbare? Comment conciliera-t-il la tendance matérialiste de l'art dramatique avec le développement des besoins intellectuels chez les spectateurs? Quel rapport logique y aurait-il entre un théâtre qui, par degrés, nous ramènerait aux combats de gladiateurs, et un public pour qui nulle combinaison de l'intelligence n'est assez subtile, assez ingénieuse, assez nouvelle?

Il faut donc, ou constater l'anomalie la plus étrange que puisse offrir l'histoire littéraire d'un peuple, ou arriver à reconnaître que M. Girardin s'est trompé en acceptant comme une incontestable vérité ce qui n'est qu'un lieu commun paradoxal. Et, quelle que soit l'autorité de l'ingénieux professeur, mieux vaut peut-être supposer une erreur en lui qu'une inconséquence dans le cours naturel, l'enchaînement nécessaire des faits humains.

Au reste, ce n'est pas tout que d'affirmer cette erreur en l'établissant par une preuve aussi vague. Il faut encore la définir et l'expliquer (ajouteraient les partisans du drame moderne), et voici comment nous l'expliquons :

Tout drame renferme en lui deux éléments : la pensée qu'il doit exprimer; l'expression active et physique de cette pensée. M. Girardin ne s'est arrêté qu'à cette dernière partie des ouvrages qu'il anathématise. Ce qui a frappé ses yeux a offusqué son esprit : le mouvement augmenté de la scène, les décors dont l'importance a tout à coup grandi ; les costumes chamarrés, le blason, l'architecture, appelés au secours de l'effet scénique; les acteurs plus nombreux; le jeu des lumières, les ressources de l'optique étudiées comme moyen de produire ou d'augmenter l'émotion; il a cherché le secret de tant d'efforts, et il a cru le trouver dans l'affaiblissement du drame. Il a dit aux écrivains modernes : « Vous n'avez plus la pensée, puisque la pensée ne vous suffit pas; vous ne savez pas émouvoir par de simples paroles, puisque vous y substituez des cris; le sentiment vous fait défaut, puisque vous en appelez à la terreur, et à la terreur produite par des moyens puérils et violents, par des fantasmagories, des spectacles, des sons inconnus jusqu'à vous. Vos aïeux, qui n'employaient aucune de ces rubriques déloyales, remuaient bien autrement leur auditoire que vous n'agitez la foule ébahie autour de vos tréteaux. Ils étaient simples et forts. Vous êtes recherchés parce que vous vous sentez faibles. Ils n'agissaient que sur l'esprit et le cœur, vous prétendez agir en même temps sur les sens de vos spectateurs. C'est une invocation à la matière ; nous redevenons sauvages. Au bout de la voie où vous êtes entrés, et que vous voulez nous faire parcourir, se trouvent le cirque romain, les jeux sanglants de Néron, les combats d'animaux, la brutalité sanglante du fait matériel mise à la place de l'émotion produite sur l'âme par les seules combinaisons de la pensée. »

En parlant ainsi, le professeur est injuste ; il ne se rend pas compte du vrai but de nos efforts. Il s'arrête aux accessoires et ne porte pas l'examen sur la partie vitale de nos œuvres, sur cette pensée mère que toutes recèlent, plus ou moins bien mise en relief. Cependant, les théories ne nous ont pas manqué. Ce n'est pas faute de nous être expliqués que nous sommes ainsi méconnus.

N'avons-nous pas, en effet, prêché la rénovation de l'art dans ses sources les plus secrètes et les plus profondément cachées? N'avons-nous pas déclaré hautement que le drame devait être, non pas un récit plus ou moins attachant fait pour tirer des larmes ou pour provoquer le rire, mais la synthèse d'un temps, l'effigie d'un homme, la personnification d'un système historique ou philosophique? Ne l'avons-nous pas élevé, par conséquent, de plusieurs degrés dans l'échelle des conceptions humaines, au lieu de l'avilir comme on le prétend, et de le faire descendre au rang d'une exhibition purement matérielle?

Que maintenant, désireux de donner toute sa valeur à notre idée, nous l'ayons enchâssée dans une action vive et brillante; que nous ayons sollicité pour elle le mouvement et l'éclat; que nous ayons fait retentir la cloche, allumé l'incendie, ouvert des portes secrètes, multiplié les coups de théâtre, jeté

l'or à profusion sur les costumes, comme les tropes à profusion sur le style de nos personnages, est-ce là une raison pour nier que nous ayons eu d'autres visées plus hautes et plus légitimes ? L'amant qui se pare avant de voler aux pieds de sa maîtresse doit-il être assimilé au sot vaniteux qui endosse, pour la plus grande joie de ses propres yeux, un bel habit dont il est tout fier?

Nous mériterions vos reproches, ô rigoureux critique, si nous bornions notre souci à ces détails extérieurs dont vous vous montrez si fort éblouis : si dans le drame nous ne cherchions qu'une occasion de costumes, de mise en scène, etc., mais en y mettant autre chose que cela, nous avons acquis le droit de veiller sans honte à nous donner, en sus des chances de l'admiration raisonnée, celles de la curiosité mise en appétit. Nous reprochera-t-on un soin de plus ? Et vraiment ne sera-t-on pas bien mal venu à se plaindre que nos acteurs soient bien mis, alors que nos vers sont bien faits ; que nos palais soient bien bâtis, quand nos actes sont bien charpentés ; que nous apportions quelque recherche dans l'étude matérielle de notre sujet, quand nous donnons de si grands soins à sa splendeur intellectuelle ?

Passons à un autre reproche. Il est mal à nous, s'il vous en faut croire, d'altérer la grandeur majestueuse et calme que les poëtes primitifs portaient aux passions. Hélas! que c'est là, si c'est un crime, un crime du moins involontaire! Combien nous trouverions plus aisée une tâche analogue à celle de Sophocle ou d'Euripide! Que ne donnerions-nous pas pour conserver à nos héros ces formes simples et directes dont se contentait un auditoire candide et naïf! Mais les temps sont ingrats, le parterre aussi. Nul doute que si nous risquions un dialogue à l'antique mode :

« Pylade. — Faisons périr Hélène. Ménélas en « sera fâché.

« Oreste. — Par quel moyen ? J'y consens, si « cela se peut.

« Pylade. — En l'égorgeant. Elle est chez « toi (1). »

Ou bien encore :

« J'eus pour père Polybe de Corinthe, et pour « mère Mérope née en Doride. J'étais le premier « des citoyens de Corinthe, lorsqu'il m'arriva une « aventure propre à me surprendre, mais peu digne « cependant des inquiétudes qu'elle me causa. Au « milieu d'un festin, certain ivrogne m'accusa « d'être un bâtard. Irrité de ce propos, j'eus peine « à me contenir tout le jour; et, le lendemain, « j'allai trouver mon père et ma mère pour le leur « répéter (2). »

Nul doute, savant professeur, que nous ne fussions sifflés comme des sauvages incongrus; absolument comme si nous nous promenions en chlamyde le long du boulevard Montmartre, et si nous demandions du brouet noir aux garçons du Café de Paris.

Autre temps, autres mœurs, dit le proverbe. Autres mœurs, autre drame, ajouterons-nous. La tragédie de Racine et de Corneille, toute admirable que vous la voudrez, par cela même qu'elle a été la leur, ne saurait être la nôtre. Et, bien que de tels écrivains aient le privilége d'immortaliser certaines pensées qu'ils ont revêtues d'une beauté impérissable, nous ne pouvons leur reconnaître le pouvoir d'arrêter l'essor intellectuel d'une nation, de répondre en tout temps à tous les besoins d'émotion dramatique, de fermer la carrière parce qu'ils l'ont ouverte avec un éclat incontestable.

Personne, de nos jours, — non pas même un académicien, non pas même un docteur de Sorbonne, —n'oserait prêcher le catholicisme exclusif du siècle de Louis XIV, ni prétendre, par exemple, que la Melpomène de Campistron et de Duché peut renaître, pâle et froide, sur les ruines du drame pittoresque. Il est bien entendu de tous que l'art ne saurait vivre sans innovations. Mais il y a cette différence entre les professeurs et nous, que nous tirons sincèrement de ces prémisses la conclusion indispensable, et que nous en faisons la règle de notre action littéraire. Eux, en revanche, non-seulement, se garderaient d'émouvoir, soit en théorie, soit en pratique; mais de plus, ils font état de n'accepter aucun changement, si léger qu'il soit, dans les traditions héréditaires.

Sans cela comment combattraient-ils, nous ne dirons pas précisément nos ouvrages, mais la tendance d'affranchissement qui s'y révèle ? Pourquoi M. Saint-Marc Girardin s'irriterait-il en nous voyant essayer de prêter ou plutôt de rendre à la douleur humaine, à la crainte de la mort, à la tendresse paternelle quelques-unes de leurs expressions les plus naïves, les plus familières, les moins académiques, il est vrai, en même temps les plus nouvelles à la scène, bien que les plus vieilles dans la vie réelle et pratique. Mais, dit-il, dans ces façons de dire, c'est l'instinct, c'est le mouvement aveugle qui se révèle, c'est la chair qui parle, c'est la sensation, non le sentiment qui se traduit et s'exprime : — Qu'importe, si nous restons fidèles à la vérité ? — Toute vérité n'est pas dramatique. — D'accord ; mais celle-là, l'est-elle ou non ?

La duchesse de Guise dit à son mari qui lui meurtrit le bras pour la forcer d'écrire à Saint-Mégrin : « Henri, vous me faites mal ! » Certes, elle n'exprime qu'une sensation, et des plus vulgaires. Ce mot si simple, en situation commme il l'est, — abstraction faite de l'invraisemblance de la scène, — n'est-il pas suffisamment pathétique ?

Lorsque Blanche dit à Triboulet : « Comme vous êtes bon, mon père, » ce cri naïf d'une reconnais-

(1) L'*Oreste* d'Euripide.
(2) *OEdipe roi*.

sance purement instinctive n'en va-t-il pas moins remuer au fond du cœur le sentiment filial qui sommeillait peut-être?

Dans un autre ordre d'idées, la rentrée de la Tisbe, *quand elle revient trouver son amant*, à peine quitté depuis deux minutes :

— « Je reviens seulement pour te dire un mot : Je t'aime. Maintenant je m'en vais. (*Elle sort.*) »

Quoi de plus simple? Mais l'instant d'auparavant Rodolfo disait à son ami Anafesto Galeofa qui le félicitait de son bonheur :

— « La Tisbe? adorable femme.

— « Adorable, en effet... Je ne l'aime pas. »

Je ne l'aime pas, c'est le supplice de Rodolfo. — *Je t'aime*, c'est la mort de la Tisbe. Juxtaposées comme elles le sont, ces deux paroles suffisent pour asseoir et le drame d'Angelo, et vingt autres drames, s'il le fallait.

Nous pourrions multiplier les exemples, en les prenant dans Goëthe, dans Shakspere, en mille endroits où la passion se sert de locutions les plus vulgaires, sans pour cela s'avilir. Mais M. Saint-Marc Girardin, dont l'exemple autoriserait un grand nombre de citations, en fournit assez pour défrayer en même temps ses adversaires et lui.

D'ailleurs il faut le suivre sur un autre terrain. M. Girardin n'a pas voulu, dans son *Cours*, faire seulement acte de littérateur, mais aussi de moraliste, et c'est en cette dernière qualité qu'il s'est élevé contre les types à deux faces dont le drame moderne a essayé les contours compliqués, au lieu de ces profils plus purs, mais aussi plus monotones, qui se dessinent dans la tragédie antique. Il a vivement critiqué cette innovation, qui consiste à racheter par une seule vertu tous les vices et tous les crimes accumulés sur la tête d'un personnage quelconque.

« Autrefois, dit-il, les poëtes donnaient à leurs personnages un seul vice ou une seule passion, ayant grand soin, pour le reste, de les faire vertueux afin qu'ils fussent dignes d'intérêt; aujourd'hui nos poëtes donnent à leurs personnages je ne sais combien de passions et de vices, avec une seule vertu pour contre-poids. Encore cette vertu, faible et solitaire, n'est-elle pas chargée de purifier l'âme pervertie où elle s'est conservée par hasard... Elle n'est plus même chargée d'inspirer l'intérêt aux spectateurs, car c'est le vice aujourd'hui qui inspire l'intérêt, parce qu'on lui donne je ne sais quelle allure noble et fière qui vient des héros de Byron et qui séduit le public... Aimons, j'y consens, ce qui reste encore de bon et de pur dans les âmes perverties, comme un témoignage de la dignité humaine qui ne peut jamais se perdre entièrement; mais n'admirons la ruine qu'en souvenir de l'édifice, n'estimons pas le lambeau plus que l'étoffe... prenons enfin dans le crime ce qui reste de vertu comme une excuse, et ne poussons pas la pitié qu'inspire l'excuse jusqu'au respect et jusqu'à l'admiration. »

Nous avons choisi cette thèse parmi beaucoup d'autres, — diraient encore les représentants du drame moderne — pour prouver combien le nouvel académicien est injuste à notre égard. Il nous reproche comme une innovation immorale ce qui est un des plus grands pas qu'on ait fait franchir à l'enseignement dramatique. Depuis que la tragédie existe, le crime est la base de toute action tragique, et de tout temps, pour donner au crime une valeur héroïque, on a cru devoir le dépouiller de tout ce qui avilirait le criminel. Qu'en résultait-il? C'est que le crime représenté comme la suite d'un entraînement fatal, quelquefois d'un hasard malheureux, plus souvent d'une passion généreuse, demeurait revêtu d'une sorte de vernis éclatant qui reflétait pour ainsi dire de l'accident à l'espèce, d'un assassinat quelconque au meurtre en général. Dans ce que M. Girardin attaque comme une poétique nouvelle, — et nous ne le chicanerons pas là-dessus, malgré *Rodogune*, — une seule vertu conservée dans un cœur méchant suffit pour le faire revenir à de bons sentiments, pour lui apprendre à rougir de lui-même, pour lui infliger des remords. Mais de là que peut-on conclure en faveur des vices et des crimes? Changent-ils de nature? Les justifie-t-on? Nullement. On étouffe cent tiges d'ivraie sous un épi de blé pur. On fait prévaloir un seul messager de Dieu contre cent agents de l'enfer; et, ce nous semble, rien n'est plus moral. M. Girardin ne renverserait pas volontiers les préceptes chrétiens pour rester fidèle à sa démonstration de professeur, et nous n'aurons qu'à lui rappeler, pour le convaincre, le drame de la Rédemption. Dans ce drame, des millions de crimes sont effacés par un seul acte de vertu surhumaine. D'après la fausse théorie morale de M. Girardin, les péchés de toute une race auraient entraîné la damnation de l'homme-Dieu. Décidément l'Écriture vaut mieux, et en tant que morale, l'école moderne a raison :

Ainsi parleraient les écrivains que M. Saint-Marc Girardin a le plus souvent dénoncés, et dont il a certainement ravivé, par ses attaques, l'auréole déjà pâlie. Il va sans dire que, tout en présentant leurs arguments, nous ne prétendons point les sanctionner. Tout au contraire. Nous voudrions, si cette tâche n'est pas trop au-dessus de nos forces, en vertu de principes plus généraux et plus sûrs que ceux de M. Girardin, reprendre le travail critique dont il n'a guère donné que l'ébauche.

Cependant, comme il nous manque une chaire et plusieurs volumes que réclamerait une pareille entreprise, nous nous bornerons à en esquisser très-sommairement le projet.

O. N.

LA GIRALDA.

PAROLES DE M. ROGER DE BEAUVOIR, MUSIQUE DE M. TOURY.

Allegretto non troppo.

PIANO.

Scherz.

F

Fieramente.

Gi - ral - da, fil - le char-man - te, Tu ne portes point la

man - te, A ton sein tu n'as, ma foi, Au - cun bou quet de ta vil - le.

cres.

cres.

F Mais, des fil - les de Sé - vil - le, La plus fiè - re, c'est bien toi!

F *cres. sotto voce.* *F*

m. v. *crescendo sempre poco a poco.*

Ton front se perd dans la nu - e, Ta voix est la plus con - nu - e,

P *crescendo sempre poco a poco.*

En - tre les voix de tes sœurs; Lors-que le so - leil t'é - veil - le,

sotto voce. *a tempo.*

ritenuto. *a tempo.*

Ton chant ar - rive à l'o - rei - le, Chant plein de mil - le dou - ceurs! Gi - ral -

sotto voce. *a tempo.*

2e COUPLET.

mezzo voce. *crescendo sempre poco a poco.*

De ta ro - be rose et blan - che, L'Es - pa - gnol vient, le di - man - - che,

poco ritenuto. *a tempo.*

Bai - ser les des - sins pâ - lis; Cet - te ro - be si bien pein - te,

ritenuto. *a tempo.*

Cet - te ro - be d'u - ne sain - te, Le maure en bro - da les plis! Gi - ral -

3e COUPLET.

P *crescendo sempre poco a poco.*

La nuit, on dit que les an - - ges, De gre - na des et d'o - ran - - ges

poco ritenuto. *a tempo.*

Te com - po - sent un nec - tar, Et te font u - ne cor - beil - le,

ritenuto.

De tous les fruits que l'a - beil - le Bu - ti - ne dans l'Al - ca - zar. Gi - ral

4e COUPLET.

mezzo voce. *crescendo poco a poco.*

Ainsi, ta taille an - da - lou - - se Rend la Ma - rou - ja ja - lou - se;

poco ritenuto. *a tempo.*

Et, me vo - yant con - stam - ment Sur toi l'œil fi - xé, ma bel - le,

ritenuto. *a tempo.*

El - le crie à l'in - fi - dè - le, Et m'ap - pel - le ton a - mant! Gi - ral -

Dispense de [illegible]

DISCOURS

DE FUSELI

SUR LA PEINTURE.

DEUXIEME DISCOURS. — DE L'ART CHEZ LES MODERNES.

II.

Le dessin et le style du *Titien* s'agrandissent quelquefois d'eux-mêmes, comme ceux de *Michel-Ange*: son *Abraham* sur le point de sacrifier *Isaac;* son *David* rendant grâces à Dieu sur le corps du géant *Goliath*, qu'il vient de tuer; le religieux dans une forêt, échappant aux mains de l'assassin de son compagnon, égalent pour la sublimité de composition et le style du dessin la puissance de leur coloris et la hardiesse de leur exécution. Les têtes et les groupes des fresques de Raphaël, et quelques-uns de ses portraits sont coloriés quelquefois avec les teintes chaudes et vivantes du Titien; quelquefois ils sont liés par des teintes harmonieuses et offrent ces contours souples bien plus gracieux que ceux du *Corrége*. Le *Corrége*, à son tour, a atteint la plus grande hauteur d'invention, quand il a donné un corps au silence et personnifié les mystères amoureux dans son voluptueux groupe de *Jupiter* et d'*Io;* il s'est, de plus, élevé au-dessus de toute concurrence en expression dans son divin *Ecce homo*. Mais ces inspirations soudaines, ces éclairs du talent, ne sont que des exceptions à leur manière habituelle. *Raphaël* est le maître en caractère et en pathétique; le coloris est le domaine du *Titien*, et l'harmonie est la maîtresse souveraine du *Corrége*.

La ressemblance qui caractérise les deux premières périodes de l'art ancien et de l'art moderne s'évanouit entièrement, quand nous venons à considérer la troisième, ou celle du raffinement, et l'origine des écoles. La prééminence de l'art ancien, comme nous l'avons observé, était moins le résultat d'un talent supérieur que celui d'une simplicité de but et d'une uniformité de dessin. L'école grecque et l'école ionienne semblent avoir dirigé concurremment leurs études sur les grands principes de la forme et de l'expression. C'est là la trame sur laquelle ils ont établi un immense tissu si intimement uni. Les talents, qui remplacèrent le génie, travaillèrent à décorer le système établi avec des raffinements de goût, de grâces, de sentiment, de coloris, de recherches sur la beauté, de grandeur et d'expression. Les écoles florentine, toscane, romaine, vénitienne et lombarde, soit par incapacité, par défaut d'instruction, d'encouragement noble et proportionné, soit enfin par faiblesse de conceptions ou par toutes ces causes

prises ensemble, ne tardèrent pas à séparer le moyen de la fin et à substituer l'un à l'autre. *Michel-Ange* a vécu pour voir la secousse électrique que son style et son dessin avaient donnée à l'art propage par les écoles de Florence et de Venise, comme le fastueux support de chétives conceptions et de niaiseries emblématiques, ou comme le palliatif d'un vain attirail de couleurs brillantes employées hors de propos. Il a été copié, et non pas imité, par *André Vannucchi*, surnommé *del Sarto* (1), qui, dans la suite de ses tableaux de la vie de *Jean-Baptiste*, adopta de préférence le style maigre d'*Albert Durer* (2). *Pelegrino Tibaldi* (3), de Bologne, est l'artiste qui paraît avoir été le plus profondément pénétré de l'esprit de *Michel-Ange*. Il est renommé comme peintre des fresques de l'Institut académique de Bologne et comme architecte du palais de l'Escurial, sous *Philippe II*. Les compositions, les groupes et chacune des figures en particulier de ces fresques, offrent le plus singulier mélange d'une vigueur extraordinaire et d'une faiblesse puérile de conception, de caractère et de caricature, de style et de manière. *Polyphème*, à l'entrée de sa caverne, tâtant ses béliers pour découvrir *Ulysse*, et *Eole* promettant à ce dernier des vents favorables, sont des exemples de ces extrêmes. *Michel-Ange* lui-même n'a jamais conçu de formes d'une plus sauvage énergie que celles du Cyclope, d'attitude et de corps plus en harmonie avec le sujet de la scène ; au lieu que le dieu des vents est défiguré par les traits misérables et burlesques d'un *Thersite*, et qu'*Ulysse* et ses compagnons sont travestis sous le costume et l'aspect à demi barbares des figures du temps de *Constantin* et d'*Attila*. Le maniéré de *Michel-Ange* est le style de *Pelegrino Tibaldi*, et *Golzius*, *Hemskerk* et *Spranger* ont emprunté à ce dernier quelques échantillons des singularités de l'école toscane. Il ne paraît pas cependant que *Michel-Ange* ait connu le grand talent de *Pelegrino*, et, par une faiblesse inexplicable qui accompagne les plus beaux génies, comme pour les faire souvenir de leur néant, il s'est fait le précepteur et le soutien de *Sébastien* (4), de Venise, et de *Daniel Ricciarelli* (5), de Volterre. Le premier, avec un coup d'œil juste pour la couleur de détail, était privé du sentiment de la couleur idéale ; tandis que le second, par la maigreur de son dessin et la stérilité de ses idées, rendait inutiles ses connaissances anatomiques et le précieux de son exécution. Le fameux tableau de la résurrection de *Lazare*, qui était autrefois dans la cathédrale de Narbonne et que nous avons vu au lycée (1), et la descente de croix, par *Ricciarelli*, peinte à fresque dans l'église de la Trinité del Monte à Rome, démontrent suffisamment jusqu'à quel point *Michel-Ange* a réussi en les initiant l'un et l'autre à ses secrets. Ces deux tableaux présentent une combinaison des principes les plus hétérogènes. Le groupe du *Lazare* de *Sébastien del Piombo*, celui des femmes et la figure du *Christ*, dans le tableau de *Ricciarelli*, attestent non-seulement la sublime conception qui les a enfantés, mais encore la main de maître qui les a tracés Le jet de *Michel-Ange*, modèle d'expression, de style et de vigueur, comparé avec tout le reste, fait ressortir l'infériorité de ses élèves, et prouve seulement l'inconvenance d'une association entre des talents inégaux. Mais cette infériorité est encore bien frappante, quand on la compare à la dépravation dans laquelle le style de *Michel-Ange* fut précipité par le reste de l'école florentine, et surtout par ce *Georges Vasari* (2), l'artiste le plus superficiel et le plus effronté maniériste de son temps, mais le plus subtil observateur des hommes et le plus adroit flatteur des princes. Il a inondé les palais des papes et des *Médicis*, les couvents et les églises d'Italie, d'un déluge d'ouvrages médiocres, qui ne sont remarquables que par une rapidité et une impudente *bravoure* de main. Il a fait plus de tableaux, à lui seul, que tous les artistes toscans ensemble ; et l'on peut lui appliquer justement ce qu'il a eu l'impertinence de dire du *Tintoret*, qu'il menait l'art comme les enfants mènent leurs jouets.

Pendant que *Michel Ange* était condamné à gémir sur la perversion de son style, la mort empêcha *Raphaël* d'être témoin de la chute partielle du sien. *Jules Pipi*, appelé *Jules Romain* (3), dans sa fécondité surabondante, et *Polydore de Caravage*, dans son goût moins étendu, mais plus classique, abandonnèrent véritablement l'étendard de leur maître, mais ce fut avec une noblesse et une supériorité de vue qui commandent le respect. C'est moins sur ses ouvrages savants du Vatican que sur ses conceptions colossales, sur ses allégories sublimes et pathétiques et sur les voluptueuses rêveries dont il a embelli le palais du T, près de Mantoue, que nous devons juger le talent de *Jules Romain*. Il était d'une élévation qui aurait défié toute concurrence, s'il avait réuni la pureté du goût et la délicatesse de l'esprit à l'énergie et à la sublimité de la pensée ; mais, tel qu'il est, il ressemble à un grand fleuve, dont les ondes roulent quelquefois en flots larges et limpides et, le plus souvent, en flots troubles et chargés de débris. Il a laissé des modèles de composition, du genre le plus étendu, au genre le plus resserré. A cette simplicité première de conception dans les sujets mythologi-

(1) Né à Florence, en 1488, et mort en 1530.
(2) Né à Nuremberg, en 1471, et mort en 1528.
(3) Mort à Milan, en 1492, âgé de soixante-dix ans.
(4) *Sébastien*, surnommé depuis *del Piombo*, en conséquence de sa charge de scelleur à la chancellerie du pape. Il est mort à Rome, en 1547, à soixante-deux ans.
(5) Mort en 1566, âgé de cinquante-sept ans.

(1) Il est maintenant le plus bel ornement de la précieuse collection de *J.-J. Engerstein*, écuyer.
(2) D'*Arezzo*, mort en 1584, âge de soixante-huit ans.
(3) Mort à Mantoue, en 1546, âge de cinquante-quatre ans

ques, qui nous transporte à l'âge d'or d'*Hésiode*, il joignit un goût désordonné pour le grotesque; à un talent extraordinaire d'expression, un penchant décidé pour les difformités et les grimaces, et aux tableaux les plus chauds et les plus naturels, les couleurs les plus discordantes.

Presque son égal, mais d'une fécondité encore moins pure, *François Primatice* (1) propagea le style et les conceptions de son maître, *Jules Romain*, en France; et, avec *Nicolo*, appelé communément après lui *dell' Abbate*, il remplit les palais de François Ier de tableaux mythologiques et allégoriques, peints à fresque avec une vigueur et une profondeur de tons inconnues jusque-là. Ce sont eux qui ont fait à Fontainebleau cette galerie de compositions, puisées dans l'Odyssée d'*Homère;* c'est une mine de matériaux classiques et pittoresques. Cette galerie est détruite, mais nous pouvons estimer ce que nous avons perdu, par les souvenirs bien infidèles que nous ont laissés les croquis faibles et maniérés de *Théodore Van Tulden*.

Le style ferme de *Polydore de Caravage* (2), formé sur l'antique, tel que nous le voyons dans sa milice romaine, excellente suite de bas-reliefs, est plus monumental qu'imitatif ou caractéristique; mais la maturité de son goût, les mouvements passionnés de ses groupes, la simplicité, la largeur, l'élégance et le naturel de ses draperies, qui n'ont jamais été surpassées, et la vigueur de ses compositions, nous font regretter qu'il ait resserré son talent dans une route si étroite.

Jamais un artiste n'a peint son âme aussi fortement que *Michel-Ange Amerigi*, surnommé le *Caravage* (3), et jamais la nature n'a borné les talents d'un peintre d'une manière aussi tranchée. L'obscurité lui donna la lumière; la lumière ne pénétrait dans son atelier mélancolique que comme un pâle rayon qui cherche à s'y faire un passage, ou elle y éclatait soudainement comme un éclair dans une nuit orageuse. Il ennoblit les formes les plus vulgaires par une lumière et une ombre idéales et par une force effrayante d'exécution.

Il y a peu de choses à dire ici quant au but et au goût de l'école de Rome, jusqu'à l'apparition de *Nicolas Poussin* (4), peintre français, mais enté sur la souche romaine. Élève de *Quentin Varin*, médiocre peintre français, il jugea, en arrivant en Italie, qu'il devait plutôt oublier que suivre les principes de son maître.

Il abjura le caractère national, et non-seulement il adopta l'antique avec la plus grande ardeur, mais il le prit même pour seul guide. Son attachement pour les anciens était porté au point, qu'on peut dire qu'il a moins imité leur esprit que copié ce qui nous reste d'eux, et qu'il a peint la sculpture. Les costumes, la mythologie, les cérémonies de l'antiquité, étaient son élément; le local de ses sujets, son paysage, sont des fonds vraiment classiques; il a laissé quelques morceaux qui prouvent qu'il était quelquefois sublime et souvent pathétique au plus haut degré; mais l'histoire, dans son sens le plus rigoureux, était son véritable talent, et, à cet égard, il doit servir de modèle.

Quelquefois malheureusement il a essayé de représenter un fait historique qui se refusait à la peinture. Nous avons des preuves frappantes de son génie pour l'histoire dans cette fameuse suite des Sept sacrements; de sa sublimité, dans le *Coriolan;* de son pathétique, dans *Pyrrhus* enfant; et, dans son testament d'*Eudamidas*, de la vaine tentative de rendre avec des figures ce que des mots seuls peuvent exprimer. Les teintes, la force et la vérité d'imitation du *Titien*, dont ses yeux étaient comme imprégnés, ne purent lui inspirer que rarement le sentiment de la couleur, et ses effets sont plus d'une fois altérés par des crudités et par des taches. Il est inégal dans le style de son dessin; quelquefois il en oublie les premières lois, et, comme *Pietro Testa*, il ajuste des têtes idéales et des corps d'après le torse antique, avec des membres et des extrémités copiés sur le modèle. Ou par choix, ou faute de moyens, il a rarement exécuté ses compositions sur une échelle plus large que celle qui porte son nom, ce qui a peut-être contribué, autant que son mérite, à la réputation dont il jouit en ce pays.

Le style sauvage de *Salvator Rosa* (1) offre un grand contraste avec la régularité classique du *Poussin*. Terrible et grand dans ses conceptions de la nature inanimée, il est réduit à essayer de cacher, sous la hardiesse de sa touche, son impuissance à la représenter noble ou passionnée. Son dessin est commun; ses visions magiques, moins fondées sur des principes de terreur que sur de misérables et capricieuses boutades mythologiques, sont aux combinaisons probables de la nature ce que les paroxysmes de la fièvre sont à l'enthousiasme d'une imagination forte. Quoiqu'il soit vanté excessivement, et qu'on le copie avec tant de prétention, ses soldats ne sont que des modèles maigres, recouverts de fragments d'armures tirés d'un garde-meuble, et seulement exprimés avec quelque sentiment par un pinceau hardi. *Salvator* était un critique et un satyriste; mais la verge qu'il a eu l'insolence de lever contre les nudités de *Michel-Ange* et contre l'anachronisme de *Raphaël* aurait été mieux em-

(1) Nommé depuis à l'abbaye de Saint-Martin de Tours par François Ier. Il est mort en France, en 1570, âgé de quatre-vingts ans.

(2) Assassiné à Messine, en 1513, âgé de cinquante et un ans.

(3) Chevalier de Malte, mort en 1609, âgé de quarante ans.

(4) Né aux Andelys, mort à Rome, en 1665, âgé de soixante et onze ans.

(1) Surnommé *Salvatoriello*, mort à Rome, en 1673, âgé de cinquante-neuf ans.

ployée à le châtier lui-même de ses propres fautes.

Le principe du *Titien*, moins pur en soi et moins décidé dans son objet d'imitation, n'a pas autant souffert, dans l'application plus ou moins appropriée que ses successeurs en ont faite, que le principe de *Michel-Ange* et de *Raphaël*. Dès que le coloris a atteint une certaine hauteur de perfection, il dédaigne toutes les règles et usurpe tout. Les semblables s'attirent. Le corps tend au corps, et l'esprit à l'esprit; et celui qui est en possession du pouvoir de fasciner les yeux y renoncera difficilement pour courir après l'approbation moins éclatante de l'esprit, de la part d'un petit nombre en opposition avec l'opinion générale. Ajoutez à cela l'esprit des localités et la nature des encouragements accordés aux artistes vénitiens. Venise était le centre du commerce et le dépôt de toutes les richesses du globe, le plus brillant magasin de ce temps. Ses principaux habitants étaient des princes marchands ou des marchands parvenus au rang des patriciens par les trésors qu'ils avaient amassés dans le commerce ou par leurs succès dans la marine militaire; la masse du peuple, occupée des arts mécaniques, profitait de son industrie et se trouvait enrichie à son tour par les prodigalités du luxe. Dans cet état de choses, l'art pouvait-il être plus que parasite? La religion elle-même avait renoncé à sa gravité pour charmer les yeux et les oreilles, et sa sainteté ne touchait plus qu'autant qu'elle était décorée par la main superbe du goût. Tel était et tel sera toujours le lieu natal et le théâtre du coloris. Aussi y a-t-il plus lieu de s'étonner que les premiers et les plus grands coloristes aient évité pendant si longtemps de blesser la modestie de la nature par l'emploi de ce moyen flatteur, que de les voir céder par degrés à ses sollicitations séductrices (1).

Le principe de *Corrége* se perdit avec son auteur, quoiqu'il ait trouvé de nombreux imitateurs. Depuis lui, aucun œil n'a embrassé cette étendue d'harmonie avec laquelle la sensibilité voluptueuse de son esprit disposait et enchantait la nature visible. Sa grâce, tant vantée et si peu comprise, a été adoptée mais changée en élégance par *François Mazzuoli*, dit le *Parmesan* (1); mais au lieu d'en faire la mesure de la convenance, il la fit dégénérer en affectation. Dans les figures du *Parmesan*, l'action est l'accessoire de la pose, l'accident de l'attitude : *Ils se font eux-mêmes un air dans lequel ils se perdent*. Ce jeu naturel des formes délicates, cet air svelte des Italiens, constituent le faire particulier du *Parmesan*, quoiqu'il ne l'exprime presque jamais qu'aux dépens de la proportion. Dans la grandeur, dont il a le sentiment aussi bien que celui de la grâce, il sacrifie le motif à la manière de faire, la simplicité au contraste. La ferveur apostolique de son *Saint Jean* se confond dans la chaleur de l'orateur, et la gravité du législateur, qu'il a voulu donner à son *Moïse*, n'est que l'âpreté d'un sauvage. Dans une vigueur incroyable de clair-obscur, il a réuni des effets doux et des couleurs éclatantes; mais leur prompte altération nous a donné une leçon importante. C'est que ces tons de couleurs, ambitieux d'offrir au premier aspect des beautés qui ne dépendent que du temps, contiennent en eux les germes d'une destruction prématurée.

Telle était la situation de l'art, lorsque, vers la fin du seizième siècle, *Louis Carrache* (2) et ses cousins,

(1) Nous trouverons occasion de parler des portraits que *Raphaël* a placés dans ses compositions à fresque du Vatican; mais le véritable style du portrait à l'huile a commencé à Venise avec le *Giorgione*. *Sébastien del Piombo* l'a fait fleurir, et le *Titien* l'a porté à la perfection. Il a copié les masses du premier, sans se perdre dans les détails du second. Le *Tintoret*, le *Bassan* et *Paul Veronèse* ont suivi le principe du *Titien*; après eux, ce principe a quitté l'Italie pour suivre l'Espagnol *Diego Velasquez*. *Rubens* et *Van-Dick* ont essayé de le transplanter en Flandre, en France et en Angleterre, avec un succès inégal. En France, on fut moins frappé de la délicatesse que de l'affectation de *Van-Dick*, et l'art de représenter les hommes et les femmes ne fut bientôt plus qu'une simple représentation des airs et des modes. L'Angleterre a possédé *Holbein*; mais il était réservé à l'Allemand *Lely* et à son successeur *Kneller* d'établir une manière qui, en prétendant unir le portrait à l'histoire, a fait retrograder l'un et l'autre de près d'un siècle. Nous avons vu une foule de bergers et de bergères à cheveux flottants et bouclés, des *Endymions* à manchettes, des *Junons* humbles, des *Hébés* fletries, de tristes *Allegros* et de joyeux *Penserosos*, prendre, avec leurs types affectés, la place de la propriété, de la vérité et du caractère. Un peintre dont nous regrettons le talent, le plus grand artiste de ce pays et peut-être de notre âge, a combattu en vain ce goût bâtard et n'a réussi qu'avec peine à nous en délivrer.

(1) *François Mazzuoli*, mort à Casal Maggiore, en 1540, âgé de trente-six ans. Le magnifique tableau de *Saint Jean*, dont nous parlons, a été commencé sur l'ordre de Mme *Maria Bufalini* et destiné à l'église de *San Salvator del Lauro* de la ville de Castello. Il n'a probablement jamais reçu la dernière main du maître, qui le peignait à Rome, d'où il s'enfuit lors du sac de cette ville par le connétable de *Bourbon*, en 1527; il resta dans le réfectoire du couvent de la Paix, pendant plusieurs années. Il a été porté ensuite à Castello par M. *Jules Bufalini*, et il est maintenant en Angleterre. M. *Mason* prétend que la figure du Moïse à fresque qui est à Parme, et la figure de *Dieu*, dans la *Vision d'Ezéchiel* de *Raphaël*, ont fourni à *Gray* la tête et l'attitude de son barde. Si cela était ainsi, il aurait bien fait de nous apprendre comment le poëte s'y était pris pour faire « *placidis coire immitia.* »

(2) *Louis Carrache*, mort à Bologne, en 1619, âgé de soixante-quatre ans.

Augustin, mort à Parme, en 1602, âgé de quarante-quatre ans.

Annibal, mort à Rome, en 1609, âgé de quarante-neuf ans (d'autres disent en 1618, alors il aurait eu cinquante-huit ans).

C'est *Augustin Carrache* qui a fait le *Saint Jérôme*, dans la Chartreuse, près de Bologne; la *Thétis*, les *Néréides*, les *Cupidons* et les *Tritons*, qui ornent la galerie du palais *Farnèse*. Il n'est pas aisé d'expliquer pourquoi, tel qu'un simple graveur, il a prodigué son talent dans la taille-douce d'un crucifiement peint par le *Tintoret*, dans l'hospice de l'école de *Saint-Roch*, tableau dont il ne pouvait pas exprimer le coloris, qui est son plus grand mérite.

Augustin et *Annibal*, fondèrent à Bologne cette école éclectique qui, choisissant les beautés, corrigeant les erreurs, suppléant aux omissions et évitant les extrêmes des différents styles, essaya de former un système parfait; mais comme la partie mécanique de l'art était leur seul objet, ils ne s'aperçurent pas que l'union qu'ils projetaient était incompatible avec les principes essentiels de chaque maître. Examinons ce plan, qu'*Augustin Carrache* a tracé lui-même, des mérites exigés pour former un peintre parfait, plan qu'il a consigné dans un sonnet de sa composition, si l'on peut appeler sonnet une pièce de prose rimée qui ressemble à une ordonnance de médecin (1). « Prenez, dit Augustin, le « dessin romain, la pose et l'ombre vénitienne, le « ton noble du coloris lombard, la manière terrible « de *Michel-Ange*, la juste symétrie de *Raphaël*, la « vérité de nature du *Titien* et la pureté supérieure « de style du *Corrége*. Ajoutez le décorum et la so- « lidité de *Tibaldi*, l'invention savante de *Primatice* « et un peu de la grâce de *Parmesan ;* mais, sans « une étude si compliquée, sans un travail si péni- « ble, appliquez-vous seulement à imiter les ouvra- « ges que notre cher *Nicolo* nous a laissés ici. »

Que pourrait-il résulter d'un semblable conseil, qui ressemble à celui d'un bon instituteur autant qu'au jargon d'un charlatan? Excellence ou médiocrité? Qui a jamais pu croire qu'une multitude de fils de nature différente puisse composer un tissu uniforme? qu'une dissémination d'îles puisse former un continent? et qu'une faible partie de plusieurs choses différentes puisse former un beau tout? Une imitation mécanique doit finir par l'extinction de tout caractère, et l'extinction de tout caractère par la médiocrité, qui est le zéro de l'art.

Mais cette réflexion peut-elle s'appliquer aux Carrache? Séparons le précepte de la pratique, l'artiste du professeur, et les *Carrache* auront droit à nos hommages et à notre respect. Loin d'adopter aveuglément les leçons de son maître, *Louis Carrache* se fit l'élève juré de la nature. Son style modeste, dans les formes, sa simplicité éminemment convenable aux sujets d'une gravité religieuse que son goût préférait, réunissent cette couleur solennelle, ce sage demi-jour, cet aspect de méditation solitaire, que nous avons si souvent entendu louer comme le ton propre du coloris historique. Satisfait de relever les plus humbles grâces de son sujet, il chercha rarement à plaire par l'élégance; et quand il employa son attrait, ce fut toujours avec un succès digne d'envie. Maintenant même, et quoique dans un état de destruction prochaine, les trois nymphes qui se trouvent dans les cloîtres de *Saint-Michel in Bosco* semblent moulées par la main de l'amour qui les a inspirées. *Augustin*, avec une modestie particulière qui l'excitait à propager la réputation des autres par son burin, plutôt qu'à perpétuer son nom par l'exercice de son talent, *Augustin* a réuni avec quelque savoir un goût cultivé de la correction, mais sans élégance dans les formes, et un coloris qui tenait de la manière du *Corrége*. *Annibal*, supérieur à tous deux par le talent d'exécution et les mérites académiques, leur était inférieur en sensibilité, en goût et en jugement. Pour prouver cette infériorité par les témoignages les plus frappants, j'en appelle à son chef-d'œuvre, la galerie du palais *Farnèse*, ouvrage sur lequel repose sa réputation, et dont la vigueur générale d'exécution ne peut être égalée que par la faiblesse et l'inconvenance de la conception. Si l'on pouvait définir l'inconvenance d'ornements, on citerait cette galerie Farnèse comme l'exemple le plus concluant.

La critique a essayé d'écarter du domaine de l'histoire proprement dite *Paul Véronèse* et le *Tintoret*, en les appelant avec mépris des peintres d'ornements. Ce n'est pas parce qu'ils avaient peint des sujets inconvenants dans les palais publics et particuliers, dans les églises et dans les couvents qu'ils étaient chargés de décorer; mais parce qu'ils ont quelquefois traité ces sujets sans avoir égard aux costumes ou à la simplicité que réclament les sujets sacrés, héroïques ou allégoriques. Si ce reproche est fondé, que dirons-nous de l'artiste qui, ayant la chapelle Sixtine et le Vatican sous les yeux, a rempli le séjour de l'austérité religieuse et de la gravité épiscopale d'une suite confuse de fables triviales et d'orgies dissolues, sans allégorie, sans allusion, et seulement pour l'ostentation puérile d'une exécution hardie et d'une vigueur académique? Si l'auteur n'a pas toujours part à la louange que l'on fait de son ouvrage; si, comme le dit Millon, *à l'ouvrage quelque louange, quelque louange à l'architecte*, admirons l'éclat, la surabondance et la réunion des talents développés dans la galerie *Farnèse*, en regrettant le mauvais emploi qu'en a fait *Annibal Carrache*.

Les principes hétérogènes de l'école éclectique

(1) Sonnet d'Augustin Carrache.

Chi farsi un buon pittor cerca, e desia,
Il designo di Roma habbia alla mano,
La mossa, coll' ombrar veneziano,
E il degno colorir di Lombardia.

Di Michel' Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Correggio lo stil puro, e sovrano,
E 'n Rafael la giusta simmetria.

Del Tibaldi il decoro, e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un po di grazia del Parmigianino.

Ma senza tanti studi, e tanto stento,
Si ponga l' opre solo ad imitare,
Che quì lascioci il nostro Niccolino.

Malvasia, auteur de la *Felsina Pittrice*, a fait de ce sonnet le texte de sa narcotique rapsodie sur les fresques de *Louis Carrache* et de quelques-uns de ses élèves, dans les cloîtres de *Saint-Michel in Bosco* de Bologne; il commente le *mossa veneziana* du sonnet et le traduit par *ce motif renommé et tortillé* qui est particulier au *Tintoret*.

opérèrent bientôt sa propre dissolution. Les grands talents qu'*Annibal Carrache* avait fait naître suivirent promptement leur pente naturelle et s'abandonnèrent d'eux-mêmes à leur goût particulier; *Bortholomée*, *Schidone* (1), *Guido Reni* (2), *Jean Lanfranc* (3), *François Albane* (4), *Dominique Zampieri*, dit le *Dominicain* (5), et *François Barbieri*, dit le *Guerchin* (6), différèrent entre eux par leurs ouvrages autant que par leurs noms. *Schidone*, dont tout l'esprit était dans ses yeux, choisit et employa souvent aux plus minces sujets l'harmonie et le coloris du *Corrége*, tandis que *Lanfranc* s'efforçait inutilement de l'imiter dans l'étendue de sa création et de ses masses. *Guide* fut attiré par sa grâce; mais la grâce du *Guide* n'est que la grâce maniérée des théâtres; ses femmes ont des formes copiées sur la beauté antique, mais elles sont posées dans des attitudes langoureuses et drapées suivant les modes voluptueuses du temps. Ses formes d'hommes, prises sur des modèles tels qu'on les trouve dans un climat heureux, sont quelquefois d'un grand caractère, d'une virilité noble ou d'une ferveur apostolique, comme son *Saint Pierre* et son *Saint Paul*, qui étaient autrefois dans le palais *Zampieri*, à Bologne; quelquefois superbes, doucereuses, insipides, comme son *Pâris accompagnant Hélène*, qui ressemble plus à un proxénète qu'à l'amant qui enlève la femme dont il est épris. Son *Aurore* méritait de précéder un soleil plus majestueux et des heures moins lourdes. Son coloris varie comme son style; tantôt doux et harmonieux, tantôt vigoureux et sévère, et d'autres fois plat et insipide. L'*Albane*, séduit par l'attrait des idées mythologiques, créa des néréides et des oréades sur les modèles potelés de Venise, et fit contraster leurs couleurs perlées avec les teintes rosées des amours, le brun moelleux des faunes et des satyres, avec de riches fonds de forêts ou de marines. Le *Dominicain*, plus fidèle que les autres à ses maîtres, visa à la beauté de l'antique, à l'expression de *Raphaël*, à la vigueur d'*Annibal* et au coloris de *Louis Carrache*, et, prenant quelquefois quelque qualité ou mérite de chacun d'eux, ne leur resta pas moins inférieur en tout. Le Guerchin, de son côté, détruisant comme un torrent toutes les règles académiques, et saisi d'une démangeaison insurmontable de copier tout ce qu'il rencontrait, sacrifia l'âme, la forme et le costume aux effets de couleur, à la vigueur du clair-obscur et à la hardiesse de la main.

L'art était dans cette situation, lorsque, pour flatter cette vanité et cette insolence de nouveaux parvenus qu'affichait le népotisme papal, le goût de grande machine détruisit ce qui restait de principes propres à la conservation de l'art; lorsque les idées d'équilibre, de contrastes, de groupes, entrèrent dans toutes les compositions et inondèrent les plafonds, les murailles et les coupoles des temples et des palais d'un déluge de lieux communs. Ceux qui ne pouvaient concevoir une figure seule en semèrent une multitude: Compter, c'était être pauvre. L'arc-en-ciel et les saisons furent mis à contribution pour leurs couleurs, et tous les yeux devinrent tributaires du grand, mais abusif talent de *Pierre de Cortone* et de la facilité brillante, mais vide et désordonnée de *Luc Jordans* (1).

La même révolution des esprits qui avait arrêté les arts en Italie s'étendit, sans aucune communication visible, jusqu'en Allemagne; et, vers la fin du quinzième siècle, aux essais grossiers de *Martin Schon* et de *Michel Wolgemuth*, succédèrent le fini plus beau et la méthode plus adroite d'*Albert Durer*. L'application irréfléchie des mots *génie* et *talent* n'a peut-être jamais occasionné nulle part plus de confusion que dans la classification des artistes. *Albert Durer* était, à mon avis, un homme d'un grand talent, sans être un génie. Il a étudié, et aussi loin que sa pénétration a pu s'étendre, il a établi certaines proportions des formes humaines, mais il n'a pas inventé un style.

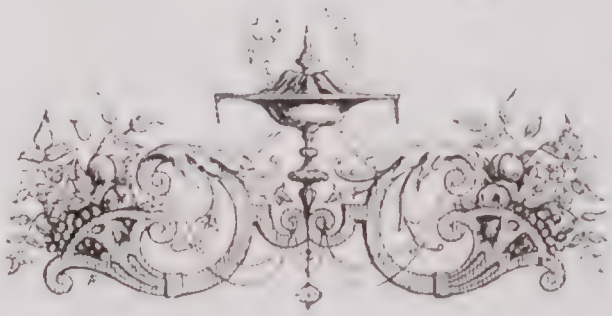
Traduit de l'anglais par L. Mérimée

(*La suite à la prochaine livraison.*)

(1) Né à Modène, vers 1560, mort à Paris, en 1616.
(2) Mort en 1642, âgé de soixante-huit ans.
(3) Mort à Naples, en 1647, âgé de soixante-six ans.
(4) Mort en 1660, âgé de quatre-vingt-deux ans.
(5) Mort en 1641, âgé de soixante ans.
(6) Il était né à Ceuta; il fut appelé le *Guerchin*, parce qu'il était louche; il mourut en 1667, à l'âge de soixante-seize ans.

(1) *Pierre Berretini* de *Cortone*, peintre du plafond du palais *Barberini* et de la galerie du petit palais *Pamphile*; la suavité printanière de ses peintures à fresque n'a pas encore été égalée. Il est mort à Rome, en 1669, âgé de soixante-trois ans.

Luc Jordans, surnommé *fa presto* ou *l'expéditif*, à cause de la rapidité de son exécution, fut le plus grand machiniste de son temps. Il mourut en 1705, âgé de soixante-seize ans.



LA

DÉCOUVERTE DE MADÈRE.

CHRONIQUE PORTUGAISE.

Au commencement du quinzième siècle, sous le règne de don Juan Ier, les Portugais, après avoir refoulé les Maures au delà de la Méditerranée, tournèrent toutes leurs pensées vers les voyages de découvertes. Alors parurent, presque simultanément, Gilianez, qui doubla le formidable cap Boyador; Cintra, qui conquit les îles d'Arguim; Juan Gonzalvo Zarco et Tristan Tessora, courageux investigateurs des mers d'Afrique; Denis Fernandez, le premier qui osa remonter le fleuve du Sénégal; Nugno, tué en combattant les nègres du cap Vert; Gonzalvo Vello, qui découvrit les Açores. Jamais un aussi grand

nombre de navigateurs célèbres ne s'était montré à la fois chez une même nation. Pour mieux diriger les expéditions maritimes, l'infant don Henri, troisième fils du roi, s'était fixé au château de Ternaubal, sur le cap de Sagres, à trente-deux lieues à l'ouest de Lisbonne, et c'est de cette résidence qu'il voyait les navires portugais cingler vers la destination que lui-même, ou don Juan, son père, avait indiquée.

A la fin du mois de janvier 1421, trois femmes étaient réunies dans une chétive maison du faubourg de Sagres, et filaient silencieusement à la clarté vacillante d'un flambeau de résine. La plus âgée se leva en entendant sonner l'horloge de l'église voisine, et prit la parole en ces termes :

— Il y a quatre ans à cette heure, mes filles, que Juan Moralez, votre père, nous quitta pour aller en mer. Longtemps nous avons attendu son retour ; mais son absence prolongée anéantit toutes nos espérances. Il est mort, mes enfants, mort dans les flots ou sur quelque plage lointaine, privé des consolations de la famille et des secours de l'Eglise. Si nous n'avons pu l'assister à ses derniers moments, prions du moins pour son salut éternel.

La mère et les filles s'agenouillèrent en pleurant, et récitèrent le psaume *Domine Deus, audi nunc orationem mortuorum Israel*. Elles en achevaient à peine le premier verset, quand la porte fut brusquement ouverte, et un homme s'avança sur le seuil. Malgré le manteau blanc dont le capuce lui retombait sur le front, malgré la barbe inculte qui lui cachait le bas du visage, les trois femmes crurent reconnaître Juan Moralez ; mais le vent de la nuit, s'engouffrant par la porte de la chaumière, éteignit le flambeau de résine, et ne leur permit pas de constater plus longuement l'identité de l'étranger.

— C'est l'âme de Juan qui revient ! s'écria la mère saisie d'une superstitieuse terreur.

— Non, Pepita, répondit le nouveau venu, c'est bien ton mari qui te parle ; c'est bien lui que la Providence a sauvé du naufrage et de la captivité. Rallume ton flambeau, que je puisse vous voir et vous embrasser toutes.

Après la première effusion de joie, l'aînée des filles dit à Juan :

— Nous pensions ne plus vous revoir, mon père.

— Oui, ajouta la seconde, nous vous pleurions déjà comme perdu pour nous en ce monde. Bien souvent, nous sommes allées nous asseoir au bord de la mer, interrogeant des yeux l'immensité, et priant le ciel de vous rendre à nos vœux ; et quand nous rentrions le soir, nous avions le désespoir dans le cœur.

— J'ai failli vous être ravi, mes enfants, reprit Moralez ; j'ai cru longtemps qu'il me serait refusé de revoir ma famille et ma patrie ; j'ai éprouvé de cruelles souffrances ; mais voici une soirée qui les rachète.

— D'où viens-tu? demanda Pepita.

— Des prisons de Maroc.

— Tu as été prisonnier ?

—Il y a six jours encore, j'étais esclave des infidèles. Las de mon misérable sort, j'ai voulu m'affranchir à tout prix. Évadé comme par miracle, j'ai osé traverser la mer sur une frêle embarcation. L'espoir de vous revoir doublait mon courage ; puis je songeais que mon appui vous était nécessaire, qu'en mon absence vous aviez dû gagner à peine de quoi subsister, et j'avais hâte de vous rapporter un secret dont je suis seul possesseur, et qui doit nous enrichir. Moi, pauvre pilote, qui reparais aujourd'hui souffrant et dénué, je suis à même de rendre au Portugal un éclatant service. Demain, je vous expliquerai ce dont il s'agit ; ce soir, j'ai besoin de repos, et ne me sens pas la force d'entreprendre un long récit.

Ce fut le lendemain seulement que Moralez raconta à sa femme les circonstances qui l'avaient tenu si longtemps éloigné. — Tu sais, lui dit-il, que j'étais parti, au printemps de 1417, pour piloter un bâtiment marchand qui se rendait en Angleterre. Me trouvant un soir sur la jetée de Bristol, je fus abordé par un jeune Anglais, qui me dit brusquement : — Vous vous nommez Juan Moralez, et vous êtes pilote? — Oui, mon gentilhomme. — On m'a vanté votre mérite et votre expérience. Voulez-vous conduire à Cadix une goëlette que j'ai frétée? — Je suis toujours disposé à me rendre utile. Quand partez-vous ? — Cette nuit même. — Cette nuit! Mais la mer est mauvaise et le vent contraire. — N'importe ; mes affaires exigent que je quitte immédiatement l'Angleterre. Consentez à m'accompagner, et je vous payerai royalement. Quoique tant de précipitation me parût suspecte, l'idée de vous revoir et de grossir la somme que je vous rapportais, me détermina à suivre le jeune homme à bord de sa goëlette, qui était en panne à un mille de la côte. Nous appareillâmes aussitôt que la barque qui nous avait amenés fut suspendue aux flancs du navire. Le vent était sud-sud-ouest, et sautait par intervalles. Nous naviguions au plus près, mais bientôt nous fûmes obligés d'amener nos voiles latines pour hisser les voiles de fortune et les huniers volants. Il fallut renoncer à faire route et fuir devant le temps sans direction précise. La bourrasque dura le lendemain, et nous désempara de notre mât de misaine ; pendant treize longs jours nous voguâmes au hasard, égarés dans les solitudes de l'Océan ; enfin, le matin du quatorzième jour, une terre s'offrit à nos yeux, une terre verdoyante et fleurie ; des oiseaux au brillant plumage vinrent se percher sur nos vergues, et des animaux inconnus sortirent des bois pour nous regarder. C'était le paradis, Pepita, avec toutes ses joies ! Masham, notre capitaine, ordonna d'atterrir, et descendit le premier dans la chaloupe ; auprès de lui se tenait une femme que je n'avais pas encore vue, car elle n'avait pas quitté sa

cabine durant la traversée. Elle était faible et pâle; le chagrin et la fatigue l'accablaient. Pauvre femme! Sa vie était celle de bien d'autres; un amour d'enfance, une inclination contrariée, un mariage d'intérêt, un enlèvement, un attentat contre la foi jurée! Hélas! les deux coupables l'ont cruellement expié; ils sont morts, Pepita; ils n'ont échappé à la tempête que pour expirer sur cette plage déserte. La femme, Anne Dorset, a succombé la première; Masham l'a suivie peu de jours après, et tous deux reposent dans cette île lointaine. Après leur avoir rendu les derniers devoirs, nous nous sommes remis en mer; un affreux ouragan a jeté notre navire sur les côtes d'Afrique. La moitié de l'équipage a été englouti; le reste, se cramponnant aux débris, a pu gagner le rivage, où les Maures nous attendaient. Seul aujourd'hui je survis aux souffrances de la captivité; Dieu semble m'avoir conservé pour ne pas laisser inhabitée cette île dont je sais la route. Il m'a choisi pour la montrer à mes compatriotes, pour agrandir, par une nouvelle conquête, les possessions portugaises, pour accroître les richesses de ma patrie, et m'assurer à moi-même, avec une position brillante, une impérissable renommée.

Juan Moralez prononça ces derniers mots avec enthousiasme, et sa femme, qui avait d'abord songé à le retenir, le vit déjà commandant d'une caravelle, et découvrant, comme Marc Paul, une nouvelle île de Cipango.

— J'approuve tes projets, dit-elle, quoiqu'ils doivent nous séparer encore. Ce sont ceux d'un bon patriote et d'un homme d'honneur; mais es-tu bien sûr de la position qu'occupe cette île inconnue?

— Si j'en suis sûr! répondit Moralez en tirant un parchemin de son portefeuille; tiens, vois le plan que j'en ai tracé. Cette pointe est le cap de Sagres, où nous nous trouvons présentement. Au sud-est sont les côtes des États barbaresques. En les suivant, tu arrives à l'embouchure d'une petite rivière, qu'on appelle la Muleya; je ne la connais que trop, car c'est là que ces damnés musulmans ont assailli notre goëlette échouée. Eh bien, presque en face, à l'ouest, remarque ce cercle que j'ai tracé: c'est mon île, l'île que nous avons reconnue. Suppose maintenant que nous partions de Sagres, en gouvernant au sud-ouest, nous tombons directement sur mon domaine.

— Auparavant, reprit Pepita, il faut solliciter une audience du roi, ou plutôt de l'infant qui s'occupe plus particulièrement des affaires maritimes.

— J'y ai songé, et je vais employer cette journée à rédiger une pétition. Vite, donne-moi mon écritoire, je me sens plein d'inspiration.

Moralez employa plus d'une semaine à composer et à recopier une requête circonstanciée; puis il se présenta aux portes du château de Ternaubal, et demanda à être introduit près de l'infant. — Impossible, mon brave, répondit l'officier de garde; importuné par la foule des solliciteurs, don Henri a pris le parti de les congédier tous. — Ne peut-on du moins lui soumettre une pétition? — Non; il a formellement déclaré qu'il n'en recevrait aucune. Il est alité depuis quelque temps; c'est à ses travaux, à ses études, que les médecins attribuent sa maladie; et le repos le plus absolu lui est prescrit. — A qui donc dois-je m'adresser? — A Sa Majesté don Juan, en son palais royal de Lisbonne.

Moralez se retira tristement, et vint faire part de de ce contre-temps à sa femme.

— J'irais bien à Lisbonne, dit-il, mais la route est longue, et nous n'avons pas d'argent. J'attendrai; j'irai chaque jour m'informer de la santé du prince; je me tiendrai aux portes du palais comme un chasseur à l'affût, et provisoirement j'exercerai à Sagres le métier de pilote lamaneur.

Fidèle à ce plan de conduite, Moralez, pendant deux mois, passa la plus grande partie du jour à piloter des navires qui entraient en rade, ou qui longeaient la côte. Le soir, il allait demander des nouvelles de l'infant, dont les forces altérées ne se rétablissaient pas; les gardes et les domestiques de Ternaubal s'étaient familiarisés avec l'infatigable solliciteur. Sans leur révéler ses desseins, il leur parlait vaguement d'une nouvelle terre à découvrir, et comme il décrivait avec emphase les magnifiques forêts qui la couronnaient, on l'avait surnommé l'*homme des bois* (*el huelmo de Madeira*).

EMILE DE LA BÉDOLLIERRE.

(*La fin à la prochaine livraison*)

ORIGINE

DU

JURY D'ADMISSION AU SALON.

Le moment de l'exposition approche. Les artistes, courbés sous leur œuvre, se hâtent d'y ajouter les derniers traits. Ils vont se retrouver en présence de ce tribunal redouté contre lequel ils essayèrent, l'an passé, une insurrection qui, après beaucoup de bruit, se réduisit à tout ce qu'il y a de plus inutile au monde, une protestation et une pétition. On discuta beaucoup alors sur ce jury; on a fouillé dans son histoire, compulsé sa généalogie, constaté quelques-unes des transformations qu'il a subies (1). Mais malgré ces doctes recherches, la question de son origine, question capitale dans l'histoire de toute institution humaine, n'a pas été résolue. Nous sommes en mesure maintenant de combler cette lacune. Des documents officiels établissent l'époque précise de la création de ce comité d'examen, indiquent les motifs de sa formation et nous font connaître les formes et les règles de sa constitution primitive.

Pour l'intelligence de ces pièces, il convient de rappeler quelques faits. L'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648 par Louis XIV, avait une organisation toute différente de celle de la classe de l'Institut qui la représente aujourd'hui sous le titre d'Académie des Beaux-Arts. Elle était une école plus encore qu'une académie, car elle était chargée de l'enseignement public de la peinture et de la sculpture, et c'était même là le but principal et spécial de son institution. Comme corps enseignant, son régime intérieur fut modelé en partie sur celui des facultés. Elle avait un directeur, un chancelier, quatre recteurs, deux recteurs adjoints et autres officiers, douze professeurs en titre et six adjoints, un nombre indéterminé d'académiciens, de membres honoraires et d'associés étrangers. Le directeur des bâtiments du roi était le seul intermédiaire officiel entre le roi et l'Académie, à l'égard de laquelle il exerçait à peu près les fonctions et l'autorité d'un ministre.

C'est en 1673 que l'Académie eut pour la première fois l'idée d'exposer publiquement les ouvrages de ses membres. Ce premier *salon* se tint en plein vent dans la cour du Palais-Royal. C'est là que parurent, entre autres morceaux moins célèbres, les quatre grandes batailles de Lebrun. La seconde exposition eut lieu au Louvre en 1699. Elles se succédèrent ensuite à des intervalles indéterminés jusqu'en 1737, où elles furent établies à une époque fixe. Chaque année elles commençaient le 25 août, et duraient un mois. Plus tard, en 1755, on décida qu'elles n'auraient plus lieu que tous les deux ans, habitude qui se maintint jusqu'à la révolution, fut

(1) Particulièrement dans la *Revue des Deux-Mondes*, n° du 1er avril 1845.

ensuite reprise sous la restauration. On sait que depuis 1830 elles sont redevenues annuelles. Pendant plus d'un siècle, le droit d'exposer, privilége exclusif des académiciens, ne fut soumis à aucune espèce de contrôle. Ce n'est qu'en 1745 qu'on songea pour la première fois à faire un choix parmi les morceaux présentés. Le motif de cette détermination fut, comme on va le voir, le même qui a fait établir le jury d'examen actuel, c'est-à-dire l'affluence toujours croissante des mauvais ouvrages et la nécessité où se trouve l'Académie d'éliminer, dans l'intérêt de sa renommée et de sa gloire, des œuvres dont elle portait en corps la responsabilité. C'est ce qui résulte des documents suivants, empruntés aux procès-verbaux des réunions de l'ancienne académie.

« Année 1745. — Aujourd'hui, 21 août, et..... à « la fin de la séance, il a été arrêté que *dorénavant* « la compagnie nommerait MM. les officiers en « exercice et un de chaque classe *pour supprimer tout* « *ce qui ne serait pas digne de paraître au salon;* ce « que l'Académie a exécuté aujourd'hui. »

C'est donc au 21 août 1745 qu'il faut fixer définitivement la date de la première institution d'un jury d'examen pour les ouvrages présentés aux expositions publiques.

En 1746, il y a une exposition, et ce jury, composé comme on vient de le voir, exerce ses fonctions.

En 1748, on trouve une lettre de M. de Tournehem, alors directeur des bâtiments du roi, qui règle les attributions de ce comité. Elle est adressée à Coypel (Charles-Antoine), premier peintre du roi et directeur de l'Académie.

« A Paris, ce 6 mai 1748.

« Il serait peu convenable, monsieur, d'interrom- « pre les expositions de tableaux l'année même où « le roi a bien voulu prendre l'Académie sous sa « protection immédiate, et je compte que le 25 du « mois d'août le salon du vieux Louvre sera décoré « des principaux ouvrages de peinture et de sculp- « ture qui auront été faits depuis l'année dernière.

« Je pense trop favorablement de la compagnie « pour croire devoir l'avertir que, dans cette cir- « constance, elle ne doit rien négliger pour engager « le public à convenir qu'elle est digne de l'honneur « dont Sa Majesté vient de la combler. On sait assez « que le grand nombre des tableaux n'est pas ce qui « rend ces fêtes brillantes; *c'est donc le beau choix* « qui devient *plus que jamais* d'une indispensable « nécessité, et pour parvenir à le bien faire, voilà « ce qui me paraît convenable :

« Le 17 du mois d'août, tous les tableaux que les « membres de l'Académie voudront exposer seront « transportés dans la galerie d'Apollon sans qu'on « en puisse ajouter d'autres sans ma permission. « Ils seront rangés de manière à ce qu'on puisse les « bien voir.

« On convoquera pour le lendemain une *assem-* « *blée particulière* composée premièrement du di- « recteur, des quatre recteurs et des deux adjoints « à recteurs. L'Académie nommera encore à la plu- « ralité des voix un ancien professeur, six profes- « seurs, trois adjoints à professeur, et deux con- « seillers pour qu'ils se trouvent à ladite assemblée. « Ces officiers réunis examineront *scrupuleusement* « *et sans passion* les tableaux présentés pour orner « ce salon, et, *par la voie du scrutin, supprimeront* « *ceux qui ne paraîtront pas dignes d'être mis sous les* « *yeux du public.*

« Ceux à qui ce règlement paraîtrait sévère n'en- « tendraient pas leurs propres intérêts. Ce qui peut « arriver de plus cruel à un artiste, c'est de recevoir « l'improbation générale. D'ailleurs, comme ils se- « ront avertis de bonne heure de ce qu'ils peuvent « redouter, c'est à eux à s'aider des conseils de « leurs véritables amis pour ne point hasarder lé- « gèrement. Je crois même, par cet arrangement, « leur témoigner à quel point je cherche à les mé- « nager. Car enfin, il leur sera moins rude d'es- « suyer l'examen de leurs confrères que de voir, « par mon ordre, déplacer leurs ouvrages; et c'est « ce que je ne pourrais me dispenser de faire sans « manquer aux devoirs que m'impose ma place, si « malheureusement je voyais des choses capables de « dégrader une Académie que je chéris, et qui est « honorée de la protection du roi.

« Je suis, monsieur, etc.

« LENORMANT DE TOURNEHEM. »

Le procès-verbal de la séance où cette lettre fut lue à l'Académie ajoute :

« La compagnie qui voit, par le détail dans lequel « M. de Tournehem veut bien entrer, l'intérêt qu'il « prend non-seulement à la gloire générale du corps, « mais encore à celle de chaque particulier, a résolu « unanimement de se conformer à ses intentions, « par devoir, par justice et par reconnaissance. »

A la date du 18 août, l'examen des tableaux se fit de la manière prescrite. Cet état de choses dura jusqu'à la révolution, qui supprima pendant quelques années les académiciens et les expositions. Ce qui advint depuis cette dernière époque au jury d'admission est connu.

L. P.

PIERRE GRAILLON.

Fils d'un mineur, Pierre-Adrien Graillon, né en 1807, quitta, après avoir perdu son père, la solitude et l'obscurité du puits de marne pour l'étroite boutique d'un maître cordonnier, pour le bruit d'un atelier d'apprentis joyeux et causeurs. Mais Adrien Graillon avait contracté dans sa jeunesse une habitude de méditation et de réflexion qui le suivit dans sa profession nouvelle. Comme délassement, comme récréation, il aimait à reproduire, avec la pointe d'un couteau sur la craie, avec un mauvais charbon sur la muraille, les figures, les formes qui frappaient son imagination; il s'essayait à la peinture avec de grossières couleurs; il observait, le dimanche, assis sur ses chères falaises, les grands effets de lumière et d'ombre que les nuages projetaient sur la mer, les déchirements des vagues, les luttes des vaisseaux contre la tempête; mais ce qu'il aimait surtout à étudier, c'était le peuple qui l'entourait, c'étaient ces hardis matelots du Polet, dans leurs costumes de pêche, et ces pauvres qui se traînent, dignes du pinceau d'un nouveau Callot, dans les rues tortueuses du vieux Dieppe ou sous le soleil qui brûle la plage aux beaux jours de l'été.

Ses essais de dessin furent remarqués par M. Feret, directeur de l'école de dessin de Dieppe, qui l'engagea à suivre ses leçons. Adrien Graillon fréquenta alors l'atelier de M. Feret et se livra avec plus de confiance au goût des arts qui le dominait; alors aussi on commença à parler, dans la ville de Dieppe, du pauvre artiste qui modelait déjà des groupes de personnages d'une manière qui n'était qu'à lui. Le conseil municipal, averti, par la réputation naissante du sculpteur, qu'un véritable artiste se révélait dans un des plus pauvres enfants de la population dieppoise, voulut, pour la gloire de la cité, venir en aide à ses efforts, encourager ses travaux. A cet effet, il lui accorda une pension de quelques centaines de francs pour le mettre à même de venir à Paris apprendre, chez les maîtres de la sculpture, l'art difficile dont le génie s'était révélé en lui.

Mais le conseil municipal ne s'en tint pas à ce premier encouragement; il voulut aller plus loin, et il manqua son but. De protecteur, il voulut se faire directeur, tracer à l'artiste sa voie particulière, lui assigner pour ainsi dire un genre parmi toutes les branches de l'art sculptural. Ceux des membres de ce conseil qui avaient quelque prétention à des connaissances spéciales en matière d'art (et qui ne s'en croit pas aujourd'hui?) lui conseillèrent, les uns l'imitation, l'étude des maîtres de l'antiquité; les autres, la recherche de la naïveté de la sculpture du moyen âge; aucun n'admit qu'il fût bon de laisser à l'artiste son libre arbitre, de l'abandonner à son génie particulier. Le conseil municipal, d'ailleurs, avait un but en perspective; l'encouragement accordé à Graillon devait faire de lui, soit un sculpteur ivoirier remarquable, soit un bon restaurateur des monuments de la ville de Dieppe.

Graillon était marié, il avait deux enfants; il vint à Paris, suivi par sa jeune famille et comptant pour la faire vivre, pendant son apprentissage d'artiste, sur la pension que lui avait allouée le conseil municipal de Dieppe. Lorsqu'il posa pour la première fois le pied sur le sol parisien, Graillon se livra à toutes les espérances des plus belles illusions; il rêva la fortune et se mit courageusement à l'étude; il étudia chez le sculpteur David, et dessina d'après le modèle vivant à l'académie de Suisse. Huit ou neuf mois se passèrent ainsi. Graillon travailla sans relâche; sa santé et sa vue, faibles encore aujourd'hui, en souffrirent. Rien ne put ralentir son ardeur; il travailla la nuit, il travailla le jour. Il avait hâte de répondre aux espérances que sa ville natale avait mises en son talent. Pendant neuf mois, il fut infa-

tigable; pendant neuf mois, il consacra toutes ses heures, le matin, aux ateliers de M. David ou de Suisse, le soir, à dessiner, à la lueur de la lampe, d'après des plâtres. Mais la pension qui le faisait vivre lui et sa famille, payée d'abord régulièrement, se fit attendre après quelques mois; à l'époque des échéances, il fallut que Graillon perdît son temps en courses infructueuses; l'intérêt qu'il avait inspiré au conseil municipal de Dieppe s'était refroidi; le pauvre sculpteur ne devenait pas assez vite un grand homme. Renvoyé de bureaux en bureaux, accueilli froidement, Graillon comprit qu'il lui fallait dire adieu à tous les espoirs qui un moment lui avaient souri; sa famille allait éprouver les atteintes du besoin; le séjour de Paris, les études longues et sérieuses lui devenaient impossibles. Il se résigna et reprit courageusement la route de sa ville natale, renonçant à la subvention dont sa pauvreté ne lui permettait pas d'attendre le payement irrégulier. Il éprouva une peine profonde, le jour où il dut abandonner l'atelier de M. David, son habile professeur, l'académie de Suisse et ses études sévères.

Un matin, Graillon se retrouva dans les rues étroites et tortueuses de Dieppe; un peu moins d'un an s'était écoulé, et personne, parmi tous ceux qui avaient salué ses débuts d'artiste de tant d'acclamations, qui lui avaient promis de si puissantes protections, ne songeait à lui venir en aide, à s'informer du motif de son retour. On lui aurait plutôt fait un crime de n'être pas devenu maître dans l'art de la sculpture et d'avoir mal employé les neuf mois de son séjour à Paris.

L'artiste dieppois ne devait plus compter que sur lui-même. Craignant la misère pour sa famille, il lutta longtemps contre sa vocation; mais, après plusieurs tentatives à peu près infructueuses, il se laissa entraîner où son instinct d'artiste l'appelait. Il se fabriqua des ébauchoirs, creusa la terre pour y trouver de l'argile, et se mit à l'œuvre.

Ses premières statuettes, accueillies froidement dans sa ville natale, frappèrent d'étonnement quelques artistes et quelques amateurs qui eurent occasion de les voir. M. le comte de Noë encouragea l'artiste par un intérêt soutenu. M. Gudin et M. de Niewerkerke visitèrent Graillon, et tous deux lui témoignèrent leur satisfaction, tous deux lui prédirent des succès. Graillon, fortifié, relevé par de si bonnes paroles, redoubla d'efforts, fit parvenir à l'exposition de Rouen un groupe représentant une distribution de comestibles à des indigents, et la société des arts de Rouen envoya une médaille à Graillon.

Graillon emploie ses hivers à sculpter d'admirables christs pour une maison d'ivoirerie, et ces christs passent inaperçus parmi les christs de pacotille que l'on voit derrière les boutiques d'ivoiriers. L'été, il modèle en terre des figurines isolées et des groupes de pauvres, de buveurs ou de matelots, que les étrangers recherchent avec empressement.

Graillon est surtout remarquable dans la représentation des misères et des douleurs humaines; il en étudie les diverses expressions, il en saisit avec une grande habileté les physionomies variées; il possède cette mâle énergie de Callot, qui accusait les souffrances des pauvres de son temps d'une façon si puissante et si vraie. La figure que nous donnons comme illustration dans cet article a été modelée sous mes yeux, pendant que je causais avec le sculpteur dieppois de son art, de son avenir, et qu'en lui donnant la confiance d'épancher ses idées, ses espérances, je lui apprenais à se défier moins de lui-même.

Cette figure peut servir à faire connaître la pensée poétique de Graillon, la portée de sa rêverie et de sa méditation; on pourrait la nommer la misère morale. C'est, en effet, ce Juif condamné par le Christ, au pied du Golgotha, à promener sans repos sur la terre son inhumanité, la dureté de son cœur.

Quand je vis cette figure, je demandai à Graillon quelle avait été sa pensée; voici ce qu'il me répondit, autant que ma mémoire a pu retenir ses paroles :

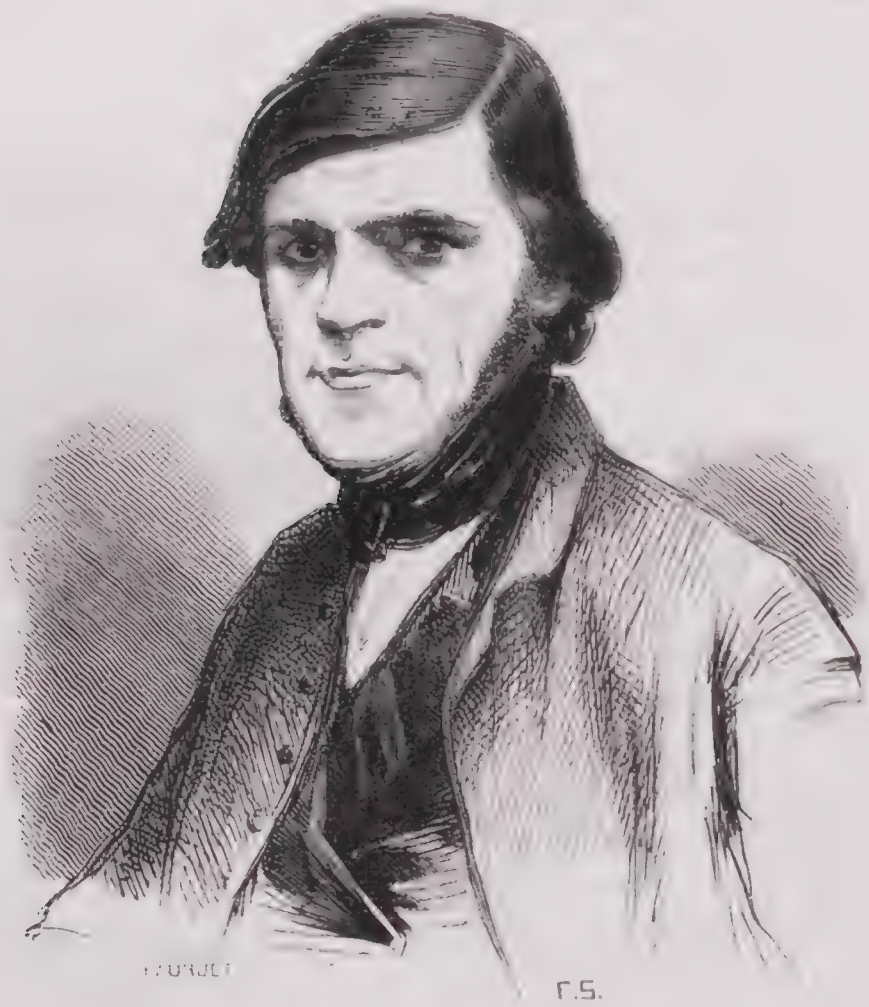
« Voyez-vous, monsieur, c'est le Juif errant; il « est fatigué de son voyage qui ne finit pas, et de « repasser sans cesse par les mêmes lieux, et de « voir disparaître tout ce qu'il a connu, tout ce que

« peut-être il a aimé. Le voilà dans un cimetière « abandonné; sous ses pieds, il rencontre des osse- « ments, des débris de la mort; tout cela c'est pour « lui des hommes qui se reposent, et il dit : Il n'y a « que moi qui ne peux pas me reposer. »

C'est l'inquiétude et le remords, la fatigue morale, rendues sous l'aspect d'une croyance populaire par un artiste du peuple. Mais Graillon a voulu élever plus haut sa pensée, il a cherché une figure qui résumât les deux souffrances, l'idéalité de toutes les misères, le poétique dans le vrai des croyances, et il a fait un christ en croix, c'est-à-dire un Dieu, souffrant comme Dieu dans sa charité pour les hommes, et comme homme souffrant les misères dont on l'accable. Lui, le pauvre artiste qui a souffert, il a sculpté celui qui a souffert plus que tous et pour tous, celui qui bien des fois lui a rendu le courage à lui, travailleur découragé. Graillon n'a pas ébauché en terre une statuette, mais il a pris un énorme bloc de buis et y a taillé un christ de six pieds de proportion. Ce christ est bien compris, bien étudié comme anatomie; c'est enfin une belle chose, une œuvre remarquable; nous voudrions voir ce christ placé dans l'église Saint-Jacques de Dieppe que l'on restaure en ce moment.

Graillon s'est créé aujourd'hui ce qu'on nomme le *nécessaire;* ce qu'il lui faut maintenant, c'est le *loisir*, c'est l'encouragement, c'est un peu de ce puissant soleil qui réchauffe les artistes : la publicité, le succès.

H. DE V.



LIED DE GOËTHE.

—

LA PRINCESSE CAPTIVE.

« Arrêtons-nous ici, dans ces eaux transparentes
Qu'entourent des rochers épais ;
Laissez-moi me baigner : — mes femmes, mes suivantes
Attendez mon retour sous ces ombrages frais. »
Ainsi parlait en Silésie
La princesse Emmeline, et d'une blanche main
Dénouant ses cheveux, tout à sa fantaisie
Dans l'humide cristal elle plonge soudain.

Or voilà que non loin de la nappe azurée,
Sur le plus haut pic de granit,
Se tenait un lutin fameux dans la contrée.
Penché comme un pinson sur le bord de son nid,
A peine il a vu la princesse
Qu'un amour insensé s'enflamme dans son cœur :
« Elle m'appartiendra, dit-il dans son ivresse,
Il le faut ! ou j'y perds mon renom d'enchanteur. »

La montagne aussitôt disparaît ; à sa place
Un riche et splendide bassin,
Un réservoir de marbre uni comme une glace
Se creuse, et le flot bleu murmure dans son sein.
Comme aux bords d'une coupe immense,
Voyez-vous tout autour l'or en cercles régner ?
La folâtre princesse en admirant s'avance,
Et du pied tâte l'onde avant de s'y baigner.

Sous les flots enchantés à peine son corps plonge.
Son corps délicat et charmant ;
Est-ce une illusion ? ô prodige ! est-ce un songe ?
Le sable, sous ses pieds, se dérobe à l'instant.
Hélas ! pauvre et douce colombe,
Un brouillard l'enveloppe alors de tous côtés,
Sa force l'abandonne, et mourante elle tombe
Entre les mains du gnome épris de sa beauté.

Quand elle s'éveilla de ce sommeil magique,
La belle était dans un palais,
Mollement étendue en un lit magnifique,
Etoilé de rubis de ses pieds à son dais.
Un jeune homme à noble apparence
De soie et de velours vêtu comme un seigneur,
Gardait à ses côtés une humble contenance,
Et ses yeux annonçaient le trouble de son cœur.

« Princesse, lui dit-il, vous êtes ma captive.
Sur tous les esprits souterrains,
Nains, gnomes et kobolds, troupe sans cesse active,
Je règne, et mon pouvoir ne connaît pas de freins.
J'ai des palais d'or et d'ivoire,
Des trésors inconnus dans le monde où tu vis,
Donne-moi ton amour, et je t'offre ma gloire,
Et soudain en esclave à ta voix j'obéis.

— Puisqu'il en est ainsi, dit Emma, je souhaite
Que tu rappelles à l'instant
Mes femmes ; — car rester tous deux en tête à tête,
A la longue pourrait devenir malséant. »
Ainsi parle la souveraine.
Et le gnome d'aller en un respect profond
Cueillir dans son jardin une énorme douzaine
De carottes qu'il vient à ses pieds mettre en rond.

« Touche-les maintenant du bout de ta baguette ;
Ne crains rien, le frêle rameau
Contient, au lieu de séve, une vertu secrète,
Et tes yeux vont surprendre un spectacle nouveau. »
Le gnome ne l'a point trompée ;
Voilà chaque racine, animée à son tour,
Qui s'agite, grandit, devient une poupée.
Et la princesse encor peut se croire à la cour.

La princesse les nomme, aucune n'est absente ;
La favorite de son cœur,
La douce Brunchilda, entre toutes charmante,
Dans ses ajustements l'assiste avec ardeur.
Deux carottes restaient ; la belle
Les touche à tout hasard pour se désennuyer,
Et soudain, ô merveille ! à ses pieds, que voit-elle ?
Sa gentille levrette et son chat familier.

Hélas ! ce ne sont là que fantasmagories,
Bientôt ces visages si frais
Pâlissent tristement, et leurs roses flétries
Sous le vent de la mort s'effeuillent pour jamais.
Les voyez-vous ces belles filles,
Dont les regards vous ont tout à l'heure enivré,
S'appuyer maintenant sur d'affreuses béquilles
Et porter à la tombe un corps défiguré ?

Le matou, la levrette, hélas ! rien ne résiste,
Et les animaux favoris
Ont le sort douloureux de chaque camériste,
Ils rampent en pleurant maigres et rabougris ;
Et de l'étrange sortilége,
De ces illusions, de ces enchantements,
Il ne reste bientôt pour Emma, le dirai-je ?
Que débris de carotte autour d'elle gisant.

Et la princesse alors pleure et se désespère
Au souvenir de ses chagrins.
Autrefois, en effet, à la cour de son père,
Le premier Ratibor a demandé sa main.
D'illustre et royale origine,
Le prince est un jeune homme élégant entre tous,
Fidèle chevalier, noble cœur, bonne mine,
Emma l'avait choisi dès longtemps pour époux.

Aussi quand d'un baquet de carottes nouvelles,
Le gnome apporta le tribut,
La belle en choisit une, et lui donnant des ailes,
Elle en fait une abeille et l'envoie à son but.
« Va, lui dit-elle, ma petite,
Porte à mon bien-aimé le salut de mon cœur,
Vole ! vole ! et dis-lui surtout qu'il vienne vite
Arracher sa princesse aux mains de l'enchanteur. »

Aussitôt dans les airs, leste, joyeux, rapide,
L'insecte part comme un griffon ;
Mais voilà tout à coup qu'une hirondelle avide,
L'arrêtant dans son vol, le mange sans façon.
La princesse alors recommence,
Et toujours, par l'effet du magique pouvoir,
Crée un gentil grillon que sa blanche main lance :
« Vole ! vole ! grillon, vers lui, mon seul espoir. »

Mais le doux messager n'eut point chance meilleure ;
Sur le bord du lac un héron
Attendait son dîner depuis une grande heure ;
Quel mets pour le gourmand que le gentil grillon !
Et la belle désespérée
De prendre une carotte énorme dans ce tas,
Et d'en faire une pie alerte et bigarrée,
Qui de tels ennemis ne s'embarrasse pas.

Plus heureuse du moins que les deux émissaires,
Elle parvient avant la nuit
Au bourg de Ratibor, qui, laissant à ses frères
Le soin de gouverner, vivait dans son ennui.
Pour la royale jeune fille,
Elle demande alors assistance et secours ;
La commère pérore, argumente et babille,
Le prince avise au soin de venger ses amours.

Au gnome, cependant, la belle Emma propice
Lui dit : « A toi je veux m'unir,
Mais au don de ma main j'ai mis, c'est mon caprice,
Une condition que tu devras remplir.
Tu vas sortir au clair de lune
Et me compter soudain les carottes du champ ;
Songes-y, sois exact, si tu te trompes d'une,
Point de noces. » — Le gnome à ce pacte consent.

Le voilà, jusqu'au cou, plongé dans les légumes
De son grand jardin potager,
Qui calcule, suppute, et, sans craindre les rhumes,
Passe, à la belle étoile, une nuit de berger.
Le jour paraît, ardeur nouvelle,
Mais bientôt un oubli rend tous ses contes nuls.
Il poursuit, la nuit vient, il redouble de zèle,
Mais toujours l'imprudent se trompe en ses calculs.

Or, pendant ce temps-là, que faisait la princesse ?
A la fenêtre de la tour,
Emma, de sa baguette usant avec adresse,
Animait un dragon aux ailes de vautour.
Monture étrange et fantastique
Qui l'emporte aussitôt dans les plaines de l'air,
Et la captive ainsi sort du cercle magique
Où le gnome infernal la retenait hier.

On traverse la nue, on voit fuir la montagne,
Et le dragon volait encor,
Lorsqu'Emma tout à coup croit voir dans la campagne
Passer avec les siens le prince Ratibor.
Aussitôt du fond de l'espace
Le coursier écumant s'abaisse vers le sol.
O délire ! ô transports ! on s'appelle, on s'embrasse,
Et le dragon ailé dans l'air reprend son vol.

Après avoir passé dix nuits au clair de lune,
Et non moins de jours au soleil,
Quand le gnome ravi de sa bonne fortune
De la dame aux yeux bleus vint guetter le réveil
Pour l'instruire en somme du nombre
Des carottes du champ, il ne la trouva plus :
Or la légende dit qu'une colère sombre
Soulevant aussitôt ses esprits éperdus,

Il s'élance au dehors sur la trace maudite
De sa colombe en liberté ;
Mais du cercle magique elle a fui la limite,
Et le malheureux gnome est partout rebuté ;
Vainement il entre en démence,
Vainement il arrache un quartier de granit,
Le gigantesque bloc n'atteint qu'un chêne immense,
Qui craque, et dans le gouffre à jamais s'engloutit.

Quand le joyeux printemps d'une moisson nouvelle
Couvrit les jardins embaumés,
Le prince conduisit Emma dans la chapelle,
Un prêtre les bénit en leur disant : « Aimez »
D'une heureuse progéniture,
Le ciel bientot combla cet illustre lien.
Quant au gnome, ce fut sa dernière aventure,
Et depuis ce jour-là nul n'en sut jamais rien.

PEINTRES CONTEMPORAINS

GIRODET.

Louis MARVY [illegible] Rembrandt [illegible]

DISCOURS

DE FUSELI

SUR LA PEINTURE.

DEUXIÈME DISCOURS. — DE L'ART CHEZ LES MODERNES.

III.

HACUN des ouvrages d'*Albert Durer* prouve qu'il manquait de talent pour imiter et pour juger par ce qu'il voyait de ce qu'il ne voyait pas; qu'il a copié plutôt que choisi les formes qui l'environnaient, et pris sans scrupule la maigreur et la difformité pour l'embonpoint et quelquefois pour la beauté (1). Tel était son dessin; sans goût dans la composition, d'une précision pénible dans les parties et négligé dans l'ensemble, il montrait plutôt ce qu'il fallait éviter que ce qu'il fallait suivre. Il a eu quelquefois un rayon du sublime, mais ce n'était qu'un rayon. La longue agonie du *Christ* sur la montagne des Oliviers, et la conception mystique de sa figure de la Mélancolie, sont des idées de sublimité,

(1) L'éditeur de la traduction latine de l'ouvrage d'*Albert Durer*, sur la symétrie des parties du corps humain, nous apprend que, pendant le séjour d'*Albert Durer* à Venise, où il résida quelque temps pour demander justice au gouvernement contre le faux de *Marc-Antoine*, il fut admis dans la familiarité de *Jean Bellini*, et qu'*André Mantegna*, qui avait appris son arrivée en Italie et qui avait conçu une haute opinion de son talent et de sa fécondité, l'invita à venir à Mantoue, dans l'intention expresse de lui donner une idée de cette forme dont il avait lui-même aperçu les éléments dans l'étude de l'antique. *André* était malade alors (en 1517) et mourut avant qu'*Albert Durer*, qui abandonna sur-le-champ Mantoue, eût pu profiter de ses instructions. *Albert Durer*, dit mon auteur, n'a cessé pendant toute sa vie de regretter ce contre-temps. Je n'examine pas ici comment le Mantouan pouvait instruire l'Allemand; mais les regrets de celui-ci prouvent qu'il a senti un besoin que ses modèles ne pouvaient pas satisfaire, et qu'il avait une assez juste idée de l'importance de l'art pour ne pas s'enorgueillir de la dextérité de sa main ou de la facilité de son exécution, lorsqu'il les employait à des objets essentiellement défectueux ou comparativement frivoles. L'éditeur latin fait le portrait d'*Albert Durer* dans les termes suivants : « E Pannoniâ oriundum accepimus. — « Erat caput argutum, oculi micantes, nasus honestus, et « quem Græci τετράγωνον vocant; proceriusculum collum, « pectus amplum, castigatus venter, femora nervosa, crura « stabilia; sed digitis, nihil dixisses vidisse elegantius. » Nous traduisons : — « Nous le croyons originaire d'Au- « triche. Il avait la tête pointue, les yeux brillants, le nez « noble, que les Grecs appellent τετράγωνον ou carré, les « cuisses nerveuses, les jambes solides et bien posées; mais « on ne pouvait rien trouver de plus élégant que ses doigts. »

Albert Durer était élève de *Martin Schoen* et de *Michel Wohlgemuth*; il mourut à Nuremberg, en 1528, âgé de cinquante-sept ans.

quoique l'expression de la dernière soit affaiblie par l'aspect des haillons dont il l'a couverte. Son chevalier, que la mort et le diable accompagnent, est plus capricieux que terrible, et son tableau d'*Adam* et d'*Eve* n'offre que deux modèles communs enfermés dans une prison de rochers. S'il s'est approché du génie dans quelques parties de l'art, c'est dans le coloris, et, à cet égard, il était au-dessus de ses contemporains. Autant il a surpassé en vérité, en largeur d'exécution et en facilité dans l'emploi des couleurs à l'huile, le coloris de *Raphaël*, autant *Raphaël* le surpasse dans toutes les autres qualités. Si nous parlons de ses tableaux de chevalet, nous y verrons des draperies larges, quoique trop angulaires, et souvent plus brisées que plissées. On appelle *Albert Durer* le père de l'école allemande, quoiqu'il n'ait ni fait des élèves, ni trouvé des imitateurs parmi les artistes allemands de son siècle ou du siècle suivant. Que l'envoi de ses ouvrages en Italie ait produit un changement momentané dans les principes de quelques Toscans qui avaient étudié *Michel-Ange*, comme *Andrea del Sarto* et *Jacob de Pontormo*, c'est un fait qui prouve qu'à de certaines périodes, les esprits peuvent être exposés à des influences épidémiques, ainsi que les corps.

Lucas de Leyde (1) a été la caricature hollandaise d'*Albert;* mais les formes d'*Aldégraff*, de *Sebald Beheim* et de *George Pentz* paraissent avoir été le fruit d'une étude attentive des estampes de *Marc Antoine* d'après *Raphaël*, dont *Pentz* avait été l'élève. Bientôt après, le style de *Michel-Ange* ayant été adopté par *Pelegrino Tibaldi* et répandu par les gravures de *George Mantouan*, attira ces caravanes d'élèves allemands, hollandais, flamands, qui, à leur retour d'Italie, introduisirent dans les cours de Munich et de Prague, en Flandre et dans les Pays-Bas, cette manière désordonnée, cette ébullition de cerveaux marécageux qui, dans les formes de l'homme, ne laissa rien d'humain. La manie de l'affectation tordit l'action et le mouvement et habilla des poupées d'enfants en tailles colossales. Voilà le style de *Golzius*, de *Spranger*, de *Heynz* et de *Ach;* mais quoiqu'ils se soient contentés de s'instruire sur les estampes des dessins toscans, ils se pénétrèrent du coloris vénitien et répandirent les éléments de ce mérite qui distingua les écoles suivantes de Flandre et de Hollande.

Cette frénésie de pèlerinages en Italie cessa à l'apparition de deux météores de l'art, *Pierre-Paul Rubens* (2) et *Rembrandt Van Rhyn*. Tous deux, dédaignant de se soumettre aux lois reçues pour être admis au temple de mémoire, s'en fabriquèrent hardiment une clef qui n'appartenait qu'à eux seuls, y pénétrèrent, et, précédés de leur propre talent ou annoncés par lui, s'assirent tous deux à la place la plus éminente. *Rubens* naquit à Cologne, en Allemagne; mais il fut élevé à Anvers; cette ville était alors le dépôt du commerce de l'Occident, une école d'instruction religieuse et classique et le siége pompeux de la superstition autrichienne et espagnole. *Rubens* profita de ces avantages avec une ardeur et un succès dont les esprits vulgaires ne peuvent se former une idée, lorsqu'ils savent le court espace de temps qu'il employa, dit-on, à étudier sérieusement la peinture dans l'atelier d'*Otto-Van-Veen* et qu'ils voient le talent supérieur avec lequel il maniait les instruments de l'art, au moment de son départ pour l'Italie, où il se montra tout à coup non comme un élève, mais comme le rival heureux des maîtres dont il choisit les ouvrages pour objets de son émulation. Doué de la parfaite intelligence du caractère qui lui était propre, il ne perdit pas un moment à l'acquisition d'un mérite incompatible avec son ardeur, et il vola à Venise, le centre de son ambition. De l'éclat de *Paul Véronèse* et de la chaleur du *Tintoret*, il composa en peu de temps ce système fleuri de magnificence raisonnée, qui est l'élément de son art et le principe de son école. Le premier, il fit connaître cette palette idéale qui sut plier à ses principes la variété de la nature, et qui, soumise en même temps à une méthode dont son esprit établit les règles, circonscrivit ou rendit inutiles celles de l'imitation individuelle. Ses élèves, quoique différents entre eux, virent par les yeux de leur maître. L'œil de *Rubens* devint le miroir de la nature. Cependant l'esprit qui avait balancé ces teintes et avait examiné leurs effets pouvait seul les appliquer aux objets convenables et déterminer leur emploi dans le pompeux développement d'une magnificence historique ou allégorique; c'est dans cette intention qu'elles avaient été choisies; c'est pour cette destination qu'était réservée cette brillante guirlande de fleurs si richement nuancées. Mais lorsque, dans les progrès d'une pratique dépravée, elles n'ont plus servi qu'à couvrir l'impuissance de l'esprit; lorsqu'elles n'ont plus été que de vaines représentations de teintes qui n'imitaient rien, lorsqu'on ne les a plus appliquées qu'à des formes mal imaginées ou à des idées encore plus mal conçues, elles ne peuvent plus être considérées que comme des impropriétés brillantes, que comme remplaçant des qualités dont le coloris ne peut pas excuser l'absence et qu'aucune teinte ne peut suppléer.

Je ne crains pas qu'on me soupçonne d'envelopper dans cette censure le nom illustre de *Van-Dyck* (1)

(1) *Lucas Jacob*, appelé *Lucas de Leyde*, et par les Italiens *Lucas de Hollande*, est mort à Leyde, en 1533.

(2) Disciple d'*Adam Van-Ort* et d'*Otto-Venius*, *Rubens* mourut à Anvers, en 1641, âgé de soixante-trois ans.

Voir le portrait admirable que M. Josué Reynolds en a fait, dans son *Voyage en Flandre*, 2e vol. de ses œuvres.

(1) Mort à Londres, en 1641, âgé de quarante-deux ans. Les conceptions poétiques de *Diepenbeck* ont pu être rejetées du *Temple des Muses* de M. *de Marolles*, revu et non corrigé par *Bernard Picard*.

ou celui d'*Abraham Diepenbeck*. *Van-Dyck*, plus élégant, plus recherché, joignit aux grâces que le génie de *Rubens* lui avait fait connaître ce goût exquis dont le sentiment même, en suivant le principe général de son maître, le lui fit modifier et adapter à ses propres vues. Il borna son talent au portrait, et, en imitant le *Titien*, il s'assura la seconde place dans cette partie. L'imagination de *Diepenbeck*, sans être aussi féconde, a, si je ne me trompe, surpassé en sublimité l'imagination de *Rubens* Son *Bellérophon*, son *Hippolyte*, son *Ixion*, son *Sisyphe*, n'ont pas à redouter la comparaison avec les productions de son maître.

Rembrandt (1), selon ma manière de voir, était un génie de la première classe, pour tout ce qui n'a pas de rapport aux formes. Malgré ses défauts prodigieux, et sans parler du charme de son clair-obscur, tel est le naturel de son talent, tels sont la grandeur, le pathétique et la simplicité de sa composition, depuis le sujet le plus élevé et le plus vaste jusqu'au sujet le plus abject et le plus grossier, que l'œil le mieux exercé, la sensibilité la plus délicate et le goût le plus pur sont arrêtés devant ses tableaux par une sorte de fascination inévitable. *Shakspere* seul excepté, nul n'a couvert avec un mérite aussi transcendant tant de fautes impardonnables à tout autre, et que nous sommes tout portés à excuser. Il disposait avec une supériorité absolue de l'ombre et de la lumière et de toutes les teintes qui dérivent de l'une et de l'autre. Son pinceau exprima avec un succès égal la fraîcheur de l'aurore, l'ardeur d'un soleil du midi, les pâles éclairs et le crépuscule se confondant insensiblement dans la nuit, et il rendit les ténèbres visibles. Quoique placé pour saisir d'un œil assuré les plus grands phénomènes de la nature, il sentit cependant combien, en la suivant dans ses retraites les plus solitaires, on pouvait répandre d'intérêt sur ce qui était plat et nu, et il cueillit des fleurs jusque dans les déserts. Personne n'a jamais su, comme *Rembrandt*, transformer un accident en beauté et donner de l'importance à des bagatelles. Si jamais il a eu un maître, il n'a jamais été égalé par ses imitateurs. La Hollande n'était pas faite pour apprécier son talent. L'école suivante de coloristes se borna à peindre des chaumières, des hameaux, des paysans, des pots à bière, des boucheries, des gelées d'hiver avec les couleurs fraîches d'un jour naissant et le ton chaud d'un soleil d'été.

Si nous tournons nos regards vers la Suisse, nous y trouverons de grands talents sans de grands noms, à l'exception de *Hans Holbein* et de *Francis Mola* (2); mais la précision scrupuleuse, le fini achevé et le coloris titianesque de *Hans Holbein* ne seraient que la moindre partie de son mérite, si ses droits à la célébrité de cette suite de groupes emblématiques, connue sous le nom de la *Danse de la mort*, ne lui avaient pas été contestés depuis peu avec trop de succès. De Bellinzone à Bâle, l'invention paraît avoir été le caractère de l'art helvétique. Les ouvrages de *Tobie Stimmer*, de *Christophe Murer*, de *Joseph Amman*, de *Gotthard Ringgly*, sont des mines d'invention; ils présentent un style de dessin qui tient le milieu entre la sécheresse maigre d'*Albert Durer* et la corpulence bouffie de *Golzius*.

Les germes de médiocrité que les *Carrache* avaient essayé de répandre en Italie (1) trouvèrent un sol plus favorable, et produisirent une abondante moisson en France. Mêler, dans une composition, un peu de tout ce qui est regardé comme mérite dans le catalogue de l'art, voilà le principe de la théorie et le but de l'exécution en France. C'est en France qu'on a commencé à mettre en question le droit de *Michel-Ange* au titre de peintre. La fierté de son dessin, comme ils le disent, la pureté de l'antique et les formes caractéristiques de *Raphaël* ne sont que les moyens d'arriver à la vigueur académique du style nivelé d'*Annibal Carrache*, et de là ils en appellent au modèle. En composition, ils consultent plus l'art de grouper, les contrastes et la richesse que le sujet ou la convenance : ils puisent leur expression au théâtre. Il serait cependant injuste de conclure de cette marche uniforme que l'école française n'offre pas des exceptions respectables; et, sans parler encore de *Nicolas Poussin*, les ouvrages d'*Eustache Lesueur* (2), de *Charles Lebrun*, de *Sébastien Bourdon*, et quelques-uns de *Pierre Mignard*, offrent des beautés originales et de riches matériaux. La suite des tableaux de *Lesueur*, aux Chartreux, exprime des traits de piété contemplative avec une pureté de style et une manière large et douce qui remue le cœur. Son *Martyre de saint Laurent* et l'*Incendie des livres de magie à Ephèse* respirent l'esprit de Raphaël. La puissante intelligence d'un tout, qui n'est signalée que par le feu qui anime chaque partie des *Batailles d'Alexandre*, par *Charles Lebrun*, lui donnerait le droit au plus haut rang parmi les peintres d'histoire, si ses caractères étaient moins maniérés, s'il n'avait pas donné aux Argyraspides et à la phalange macédonienne la forme pesante des légionnaires de la colonne trajane, s'il avait distingué les Grecs des Barbares par leurs traits nationaux plutôt que par leur accoutrement et par leur armure. Les *Sept œuvres de charité*, par *Sébastien Bourdon*, respirent un pathétique

(1) Mort à Amsterdam, en 1674, âgé de soixante-huit ans.

(2) *Hans Holbein*, de Bâle, mort à Londres, en 1544, âgé de quarante-six ans. *Pierre-François Mola*, élève de *Joseph d'Arpino*, de *François Albani* (d'autres ajoutent encore du *Guerchin*), né au village de Coldre, dans le Milanais, en 1621, mourut à Rome, en 1666.

(1) Par leur *école éclectique*. V. pages 94 et 95.

(2) Élève de *Simon Vouet;* il est mort à Paris, en 1655, âgé de trente-huit ans. Son compagnon d'études et son jaloux rival, *Charles Lebrun*, est mort en 1690, âgé de soixante et onze ans.

étonnant et offrent des traits toujours nouveaux. Enfin, dans la *Peste de David*, par *Pierre Mignard*, notre sensibilité est excitée par l'expression énergique de la terreur et par des combinaisons de douleur qui ont échappé au *Poussin* et à *Raphaël* même.

L'obstination de l'orgueil national (1), peut être plus que la négligence du gouvernement ou le dédain de la superstition, a borné les travaux de l'école espagnole, depuis son origine obscure à Séville jusqu'à sa plus brillante période, dans les limites étroites de l'imitation individuelle; mais le degré de perfection auquel se sont élevés *Diego Velasquez*, *Joseph Ribera* et *Murillo*, dans le même genre et par des moyens aussi différents qu'heureux, nous inspire une profonde considération pour la variété de leurs talents.

Il ne paraît pas que le génie espagnol ait jamais rendu hommage au grand style : *Alphonse Berruguette* et *Pellegrino Tibaldi* n'ont pas eu de successeurs; mais on pourrait être surpris que des yeux et un goût nourris des productions substantielles de l'*Epagnolet* et de *Murillo* se soient laissés séduire, sans résistance, par la légèreté enjouée de *Luc Giordano* et par la mollesse affectée de *Sébastien Conca*, si l'on n'avait pas vu les mêmes principes employés avec un plein succès dans les plafonds peints par *Antoine-Raphaël Mengs*, le peintre de la philosophie, comme le désigne son biographe, M. *d'Azzara;* mais les cartons des fresques du Palais-Royal de Madrid, représentant l'*Apothéose de Trajan* et le *Temple de la Renommée*, rappellent moins le style de Raphaël, dans les *Noces de l'Amour et de Psyché* du palais *Farnèse*, que le fracas fastueux, mais vide, de *Pierre de Cortone*.

Après cet examen de l'art sur le continent, jetons un coup d'œil rapide sur son éclat parmi nous, depuis *Henri VIII* jusqu'à présent. De cette époque à celle où nous sommes, la Grande-Bretagne n'a cessé d'envoyer des caravanes de nobles et riches pèlerins en Italie, en Grèce et dans l'Ionie, pour rendre hommage aux monuments de l'art et du goût. Non contents de visiter les chapelles obscures, ils ont dépouillé les temples, et nul n'est revenu sans rapporter une bonne part de butin. En plâtre ou en marbre, sur la toile ou en pierres gravées, les productions des arts en Grèce et en Italie ont été transportées en Angleterre, et l'on peut dire de Londres ce que *Pétrone* disait de Rome : qu'il était plus facile d'y rencontrer un dieu qu'un homme. Sans rechercher les causes accidentelles ou permanentes de l'inutilité de ces efforts pour fixer le goût général et soutenir l'art, il faut remarquer que, pendant que *François Ier* s'occupait à rassembler des trésors de peinture et de sculpture, non pour satisfaire sa vanité et les considérer avec des yeux d'une avarice stérile, mais pour répandre les germes du goût en France, où il appelait, où il employait, où il enrichissait *Andrea del Sarto*, *Rustici*, *Rosso*, *Primatice*, *Cellini* et *Nicolo;* en Angleterre, *Holbein* et *Torregiano*, sous *Henri VIII*, et *Frédéric Zucchero*, sous *Elisabeth*, étaient condamnés à des ouvrages gothiques ou à la peinture en portraits. Il est vrai que *Charles* appela près de lui *Rubens* et ses élèves pour exciter l'étincelle cachée du talent anglais; mais la destinée de ce prince mit obstacle à son bon vouloir. Son fils, possesseur des cartons de *Raphaël* et des richesses de *Whitehall* qui étaient sous ses yeux, souffrit que *Verio* salît les murs de son palais, avilît le talent de *Lely* à peindre les Cimons et les *Iphigénies* de sa cour, tandis que la manière de *Kneller* effaçait complétement les traces de goût qui pouvaient guider ses successeurs. Tel était l'éclat aussi honteux que déplorable de l'art anglais, lorsque le génie de *Reynolds*, s'affranchissant lui-même de la dépravation maniérée des étrangers et portant ses vues jusqu'aux plus hautes parties de l'art, présenta la première idée de cet établissement au roi, notre fondateur, toujours disposé à entendre et à saisir les propositions utiles. Sa bienfaisance lui a donné promptement un emplacement et un nom, et son auguste patronage une confirmation et un encouragement individuel. Les succès annuellement accrus de trente expositions dans cette enceinte, et celles qui ont été entreprises par des spéculations commerciales, ont fait voir les effets surprenants de cet établissement. Des talents qui se sont créés eux-mêmes ou que les instructions des maîtres ont fait naître, et qui se produisent en masse aux regards de la nation, annoncent assez clairement ce qu'on doit attendre de la concurrence et de l'encouragement public. Jusqu'à quel point ces espérances se sont-elles déjà réalisées ou se réaliseront-elles, c'est ce que je n'entreprendrai pas d'examiner ici. Soit que les plans adoptés dernièrement, et qui s'organisent aujourd'hui, dans cet intérieur, pour la propagation et le soutien de l'art dans sa dignité, soient appuyés sur le crédit des grands ou abandonnés à leur propre force, ils décideront bientôt ce qu'on doit attendre de l'accord du talent et du génie anglais, et si l'école de peinture de cette nation, qui réclame les premiers honneurs de la poésie moderne et qui a produit *Reynolds*, *Hogarth*, *Gainsborough* et *Wilson*, voudra se contenter d'une place secondaire parmi les écoles que nous venons d'examiner.

Traduit de l'anglais par L. Mérimée.

(1) *A. R. Mengs* a donné la meilleure notice de l'art en Espagne, dans sa lettre à *Antoine Ponz*. V. les OEuvres de Mengs, 2e vol. Mengs était né à Ausig, en Bohême, en 1728, et est mort à Rome, en 1779.

(*La suite prochainement.*)

LA

DÉCOUVERTE DE MADÈRE.

CHRONIQUE PORTUGAISE.

II.

ORALEZ commençait à désespérer, quand, un matin, en s'éveillant, il entendit sa fille dire à quelqu'un, sur le seuil de la porte :

—Oui, señor, c'est ici qu'il demeure ; mais il ne porte point le titre que vous lui attribuez. Il s'appelle non don Juan Moralez, mais simplement Juan Moralez, pilote côtier de son état.

— Quelle que soit sa condition, señora, répliqua l'étranger, c'est un homme de mérite, honoré de l'estime de l'infant, au nom duquel je me présente.

— Soyez le bienvenu, señor, s'écria le pilote, accourant à demi vêtu. Que Dieu protége don Henri et le récompense d'avoir enfin songé à son fidèle serviteur. Pepita, débouche une bouteille de notre vieux porto, et achète une mesure d'avoine pour le cheval de ce seigneur. Eh bien, l'infant est donc rendu à la santé, et disposé à m'accueillir ?

— Pas encore, malheureusement; avant de vous accorder audience, il désire avoir quelques éclaircissements sur ce que vous demandez, et il m'a député vers vous pour m'informer de l'objet de votre pétition.

— Rien de plus facile, señor; je vais vous la remettre, et si vous voulez consentir à la lui porter...

— Telle est ma mission, señor; donnez-moi votre requête, et aujourd'hui même elle sera sous les yeux de don Henri.

— Est-il possible ? s'écria le pilote.

— Rien de plus positif; et dans trois jours, je vous apporterai moi-même la réponse.

— Dans trois jours! L'entends-tu, Pepita? Dans trois jours, l'infant connaîtra mon projet, il m'accordera un vaisseau pour l'accomplir; je partirai avec le titre de capitaine; je prendrai possession de l'île au nom de Sa Majesté don Juan Ier, et, à mon retour, je serai comblé d'honneurs et de richesses. Ah! señor, vous êtes mon bon génie!

— Vous ne me devez aucuns remercîments, répliqua tranquillement l'étranger; je ne fais qu'obéir aux ordres de mon maître. Où est votre placet?

— Le voici.

— L'avez-vous relu attentivement ?

— Je le sais par cœur.

— Vous n'avez rien à y ajouter?

— Je ne le pense pas ; nous pouvons d'ailleurs, señor, le parcourir ensemble.

— C'est inutile ; l'infant m'a bien chargé de recueillir de votre bouche quelques renseignements succincts, mais il n'appartient qu'à lui seul de pénétrer votre secret, et d'en apprécier les particularités. Lui seul a le droit de briser le cachet qui scelle votre requête. Adieu, señor Moralez, vous me reverrez dans trois jours.

Le cavalier s'éloigna rapidement, laissant Moralez ivre d'une joie que partageait toute la famille : mais, à leur grande surprise, le messager de don Henri ne reparut pas le troisième jour.

— Le prince, dit Juan Moralez, n'aura pas eu le temps d'examiner mon griffonnage; n'importe, je suis accoutumé à la patience.

Une semaine s'écoula sans que le messager revînt. — Il faut, dit Pepita, l'aller chercher à Ternaubal.

— Sans doute, répondit Moralez; mais j'étais si troublé quand il m'est apparu, que j'ai oublié de lui demander son nom

— Imprudence facile à réparer ; il doit être connu; il suffira de le désigner par son signalement, de raconter ce qui s'est passé.

Moralez courut à Ternaubal. En approchant, il entendit le son des cloches et le bruit des arquebusades, et apprit que Juan Ier et sa royale épouse, la duchesse du duc de Lancastre, venaient de Lisbonne rendre visite à l'infant don Henri, et se dirigeaient vers le château, accompagnés d'une suite nombreuse et d'une escorte d'archers. Le pilote perça la foule qui se rangeait en hâte sur le passage du cortége, et chercha des yeux son homme, qu'il aperçut auprès du roi, sur un palefroi magnifique.

— Comment, dit-il à l'un de ses voisins, appelez-vous ce cavalier qui porte une toque à plume rouge, et qui est décoré de l'ordre du Christ?

— C'est un nouveau venu à la cour ; il s'appelle Nuñez d'Alvadro ; il a servi comme lieutenant de vaisseau dans l'expédition de Ceuta, et paraît en grande faveur depuis quelque temps, sans que l'on s'explique pourquoi.

Moralez n'eut pas le temps d'en demander davantage; le cortége ayant défilé, les deux haies de spectateurs se rompirent, et la foule se précipita dans la

cour de Ternaubal. Entraîné par le tourbillon, le pilote pénétra au milieu des gardes, s'approcha de Nuñez qui descendait de cheval, et le saisissant par le bras, lui cria :

— Et ma pétition, señor?

Nuñez se retourna brusquement, et son visage se couvrit d'une pâleur que le pilote attribua à la colère.

— Pardonnez-moi, reprit-il, de vous importuner ainsi; mais vous m'aviez promis de me rendre visite au bout de trois jours, et je vous ai vainement attendu.

— Je ne vous ai cependant pas oublié, répliqua Nuñez, se remettant de son trouble : le prince connaît votre affaire, et j'espère que la journée ne s'écoulera pas sans que vous lui ayez parlé.

— Que faut-il faire pour cela? Le peuple, suivant l'usage, sera admis dans les appartements à l'heure du repas. Dois-je attendre cette occasion? dois-je vous suivre dès à présent.

— Venez avec moi, dit Nuñez, comme s'il eût pris une résolution soudaine.

Tous deux, après avoir monté quelques marches du grand escalier, entrèrent dans un long corridor, et pénétrèrent dans une chambre dont Nuñez avait la clef.

— Voici, dit-il, la chambre que j'occupe à Ternaubal ; entrez y jusqu'à ce que je vous appelle. Vous trouverez dans ma bibliothèque des manuscrits curieux, qui vous aideront à prendre patience.

— Que je vous sais gré, señor, d'avoir daigné employer votre crédit pour moi !

— J'en ai moins que vous ne pensez ; mais puisque quelques services m'ont valu l'estime de don Henri, il est de mon devoir de profiter de ma position pour faire fructifier des projets utiles à l'État. Je vous laisse, señor Juan Moralez. Mais, j'y songe, vous avez fait une longue course; vous êtes à jeun ; désirez-vous quelques rafraîchissements?

— J'accepte volontiers, quoiqu'il soit assez maussade de dîner seul. En buvant à la santé de don Henri, je trouverai moins longues les heures qui vont s'écouler jusqu'à celle de l'entrevue.

Nuñez d'Alvadro sortit, se dirigea vers les écuries du château, et y trouva son domestique occupé à panser son cheval. Ce domestique était un Maure d'Afrique, qui lui était échu en partage après le siége de Ceuta.

— Ben-Hamed, lui dit-il, tu auras ta liberté et deux cents piastres fortes, si tu exécutes mes ordres.

Le Maure poussa un cri de joie.

— Il y a dans ma chambre, continua Nuñez, un homme dont la mort m'est nécessaire.

— Maître, donnez-moi votre épée.

— Non : ses cris seraient entendus ; son corps porterait des traces de violence ; il faut qu'on puisse attribuer sa mort à un accident ou à un suicide. Je veux que tu m'en défasses sans risque et sans éclat. Écoute : tu demanderas de ma part au maître d'hôtel quelques mets et un flacon de vin, que tu porteras dans ma chambre. Avant d'entrer, tu verseras dans le vin le contenu de cette fiole; c'est un narcotique puissant, auquel il ne résistera pas. Au bout d'une heure, pendant laquelle tu auras soin de te montrer pour détourner les soupçons, tu reviendras auprès de l'homme, qui dormira d'un profond sommeil, et tu le jetteras par la fenêtre dans le fossé du château.

— Et vous me jurez, señor, que j'aurai ma liberté?

— J'en fais serment sur la croix de mon ordre. Demain, à la pointe du jour, la caravelle dont j'ai obtenu le commandement appareille pour une île voisine des côtes d'Afrique. En passant, je relâcherai à Tunis, et je t'y laisserai. Avec la somme que je t'ai donnée, il te sera facile de retourner en ta patrie.

— Maître, dit Ben-Hamed, vous m'avez toujours traité honorablement. Vous allez me rendre à mon pays, et pour vous prouver ma reconnaissance, il suffit de tuer un chrétien! Je vous promets qu'avant minuit cet homme n'existera plus.

« Compte donc sur ma foi, comme je compte sur la tienne.

Nuñez d'Alvadro courut au rivage de la mer, sauta dans une barque, se rendit à bord de sa caravelle, et donna l'ordre aux matelots de se tenir prêts à mettre à la voile. Comme il revenait à Ternaubal, un page lui apporta une lettre de don Henri. — C'est ma commission! s'écria Nuñez avec joie; maintenant le gain de ma cause

est assuré ! J'ai réparé l'erreur du hasard ; c'est à moi que reviendra la gloire qu'un misérable allait usurper.

Il retourna à bord pour réitérer ses instructions ; puis il s'empressa de regagner la salle du festin, où la royale famille était déjà assise. Autour de la table circulaient en grand nombre les habitants de Sagres et des villes environnantes, admis à contempler leurs souverains, selon la coutume observée dans les banquets d'apparat. La multitude s'écoula un peu avant le dessert, alors Jean Ier fit approcher Nuñez, et le félicita sur la découverte réservée à son courage.

— Mon intention, ajouta-t-il, est d'assister au départ de votre caravelle, et nous allons nous retirer dans nos appartements pour être levés avant l'aurore.

— Ils sont situés, dit l'infant, dans l'aile opposée de Ternaubal; permettez, mon père, que je vous y conduise.

Tous les convives se levèrent et descendirent le grand escalier. Don Henri, qui marchait le premier, s'arrêta brusquement en apercevant un homme endormi sous l'hélice que formaient les degrés, et Nuñez d'Alvadro fut frappé d'étonnement et de terreur en reconnaissant Juan Moralez. Il était paisiblement étendu, comme un buveur dompté par des libations abondantes; il respirait avec peine, mais sa figure empourprée ne décelait aucune émotion.

— Quel est cet homme ? demanda le roi.

— Sans doute quelque misérable ivrogne, dit Nuñez. Voulez-vous que je le fasse emporter hors du château ?

— Non, señor, dit l'infant ; qu'on le réveille, et je l'interrogerai.

Plusieurs des assistants s'approchèrent de Juan Moralez, et le secouèrent rudement à diverses reprises sans réussir à l'éveiller.

— Prince, dit le médecin qui accompagnait toujours le roi, cet homme n'est pas ivre ; seulement il a pris une forte dose d'opium, mais je sais le moyen de le tirer de sa léthargie.

—Occupez-vous-en tout de suite, reprit don Henri.

Le médecin se retira pour préparer un antidote dont il tenait la recette des Arabes, et qui consistait simplement en une forte infusion de graines de café. Cependant l'un des domestiques de Ternaubal dit à l'infant : — Prince, je connais cet homme ; il s'appelle Juan Moralez, pilote lamaneur de son métier, et surnommé l'*Homme de Madère*. Pendant votre maladie, il s'est maintes fois présenté aux portes du château, prétendant qu'il avait une requête importante à vous soumettre, et qu'il savait la route d'une île inconnue, où il avait abordé avec un Anglais nommé Masham.

— Que signifie cela? demanda l'infant en se tournant vers Nuñez d'Alvadro.

— Mon prince, je ne sais, balbutia celui-ci ; cet homme était peut-être un matelot de notre équipage ?

Le docteur revint pendant ce colloque, et fit boire sa liqueur à Juan Moralez, qui ne tarda pas à ouvrir les yeux. L'infant lui adressa la parole, et le pilote lui raconta fidèlement ce qui s'était passé.

— J'attendais le seigneur Nuñez, dit-il en terminant; un domestique maure est venu m'apporter des vivres et du vin; puis il m'a laissé seul. Altéré par la chaleur du jour, j'ai vidé complétement le flacon que le Maure m'avait servi. En peu d'instants, ma vue s'est obscurcie; j'ai senti le sang me monter au cerveau; mon visage s'est couvert d'une sueur abondante. Étourdi, hors de moi, sentant le besoin de marcher et de respirer, j'ai ouvert la porte, je me suis précipité dans le corridor; mais bientôt mon vertige s'est accru ; ma tête est devenue pesante, et je suis tombé sans connaissance à la place où vous m'avez trouvé.

— Ainsi, dit l'infant, Nuñez s'est présenté à vous comme mon messager ?

— Oui, mon prince, et je lui ai remis la pétition dont voici le double, avec les cartes que j'avais tracées, et dont je porte également une copie sur moi.

— Remettez-moi ces pièces ; je présume, señor Moralez, que vous avez été victime d'un odieux abus de confiance; mais vous en serez amplement dédommagé. Vous coucherez ce soir au château ; je vais envoyer deux de mes gardes pour rassurer votre famille, et demain nous éclaircirons cette affaire. Où donc est Nuñez d'Alvadro?

Voyant son complot découvert, Nuñez avait profité de la confusion causée par cet incident pour disparaître. Don Henri ordonna qu'on cherchât le fugitif. Le gardien des portes vint annoncer que Nuñez n'était plus à Ternaubal, et qu'il était sorti à cheval, avec son esclave Ben-Hamed.

— Menterez, dit l'infant au capitaine des gardes, mettez-vous à leur poursuite, et si l'obscurité vous les dérobe, prenez du moins des mesures pour les atteindre demain matin. Vous, docteur, je vous confie Juan Moralez, et vous enjoins de considérer sa vie comme aussi précieuse que la mienne.

A ces mots, les princes s'éloignèrent, laissant le pilote sous l'empire d'une espèce d'hallucination. La vérité qu'on lui avait révélée lui apparaissait encore confusément. Son caractère répugnait si énergiquement à la trahison, qu'il n'en concevait pas la marche sinueuse; sa destinée avait des mystères qui confondaient son entendement. Un naufrage lui avait ouvert une source de fortune ; les manœuvres dont le but était sa perte avaient précisément son triomphe pour résultat, et son ennemi même l'avait mis en présence de l'infant. Le cours de ces événements lui semblait dirigé par une main invisible, et il s'agenouillait avec reconnaissance devant la toute-puissance divine.

Le soir même, il reçut de l'infant le présent de cent ducats et d'un habit magnifique. Le lendemain, Don Henri lui remit des lettres de noblesse et le brevet de capitaine de vaisseau.

— Moi noble ! moi capitaine ! s'écria Moralez ; Pepita ne le croira pas, et c'est pourtant la vérité, attestée par la signature de Jean Ier, revêtue du sceau royal. Prince, j'espère un jour me faire tuer à votre service.

— Trêve de compliments, señor, dit l'infant ; pendant que vous reposiez, j'ai veillé, j'ai pris des informations, j'ai appris tout ce qui vous concernait. Nuñez d'Alvadro, abusant des pouvoirs que je lui avais délégués, a mis à la voile cette nuit même ; il s'agit d'enlever à ce traître la gloire de la découverte. Partez donc ; deux caravelles sont mouillées dans la rade de Sagres ; l'une sera commandée par don Juan Gonzalvo Zarco, l'autre par vous. Je vous ai adjoint ce brave gentilhomme, parce que, il y a deux ans, il a reconnu l'île de Puerto-Santo, située, selon toutes probabilités, dans le voisinage de celle que nous appellerons Madère. Allez faire vos adieux à votre famille, et tenez vous prêt à monter à votre bord dans trois heures. Allez ; j'ai donné ordre de mettre un cheval à votre disposition.

Trois heures après, la femme et les enfants de Moralez suivaient des yeux le navire qui l'emportait vers des pays inconnus. Les deux caravelles arrivèrent à Puerto-Santol, où ils trouvèrent des Portugais que Juan Gonzalvo Zarco avait laissés dans son précédent voyage. Moralez consulta ses cartes et reconnut que l'île de Madère devait être au sud-ouest. Aucune terre n'apparaissait dans cette direction ; seulement on voyait des nuées compactes, persistantes, s'élever de la mer jusqu'au ciel.

— Madère est là, dit le pilote à Juan Gonzalvo ; ces nuées ne sont que les émanations de ses bois immenses.

Les deux aventuriers mirent courageusement à la voile, et, domptant les terreurs des matelots, ils abordèrent à Madère, dont ils prirent possession le 8 juillet 1421, jour de la Sainte-Élisabeth, au nom du roi Jean Ier et du prince don Henri, chevalier et grand maître de l'ordre du Christ. Ils débarquèrent auprès d'une langue de terre qu'ils nommèrent la *Pointe Saint-Laurent*, et leur premier soin fut d'aller faire leurs dévotions au tombeau de Masham et d'Anne Dorset.

Cinq jours après l'arrivée des Portugais, le temps, qui les avait favorisés durant toute la traversée, éprouva une variation soudaine. La mer devint houleuse et battit avec fracas les rochers de la côte, et de gros nuages chargés de tonnerre couvrirent les cieux d'un voile épais.

— Nos caravelles sont dans une baie sûre, dit Moralez, mais malheur aux bâtiments qui naviguent à cette heure sinistre ! Nous avons abordé ici les premiers ; la caravelle de Nuñez d'Alvadro doit être en mer, et, malgré son infamie, je ne puis m'empêcher de le plaindre et de prier pour lui.

En ce moment, les vigies placées dans les hunes signalèrent un vaisseau en vue. Les deux commandants quittèrent la cabine où ils étaient réunis, et, en arrivant sur le pont, distinguèrent à peu de distance un navire que ballottait l'ouragan.

— Ce ne peut être que la caravelle de Nuñez, s'écria Zarco.

— Portons-lui secours, dit Moralez.

— C'est impossible, reprit Zarco ; nous ne pourrions mettre les chaloupes au large sans exposer la vie de nos hommes. D'ailleurs, voyez, le navire a touché un récif, et voici les naufragés qui se disputent les débris de la quille et de la mâture.

— Peut-être sauverons-nous quelques victimes, dit Moralez. Au rivage, mes enfants ! Apportez des câbles, des planches, des tonneaux vides ! Et, se jetant dans sa chaloupe avec plusieurs matelots, il débarqua à l'endroit où les lames qui déferlaient devaient pousser les restes de l'équipage et du vaisseau. Mais ses efforts furent infructueux, la mer avait tout englouti ; et le seul cadavre qu'il parvint à retirer des flots fut celui de Nuñez d'Alvadro.

ÉMILE DE LA BÉDOLLIERRE.

HISTOIRE

DES

PANORAMAS ET DE LEURS ANNEXES.

COSMORAMA, EUROPORAMA, ALPORAMA, STÉRÉORAMA, DIAPHANORAMA, PYRORAMA, PÉRISTRÉPHORAMA, PLÉORAMA, NAVALORAMA, GÉORAMA-DELANGLARD, URANORAMA, GÉORAMA-SANIS, MYRIORAMA, DIORAMA.

Le *diorama* avait cessé de vivre, et nous le regrettions tous. Occupé de perfectionner l'*héliographie*, M. Daguerre avait abandonné le genre de peinture qu'on peut considérer comme le prodrome de ses études sur la lumière. Son digne collaborateur, M. Bouton, habitait l'Angleterre depuis 1832. Un jeune artiste, M. Rascalon, avait, en 1842, soumis au public deux *dioramas, Paris sous Charles IX* et le *Canal Saint-Martin;* mais son entreprise n'avait point reçu d'encouragements. Nous allions dresser l'acte de décès du *diorama*, quand M. Bouton s'est chargé de le ressusciter. Il est de retour parmi nous; il a pris place dans le local délaissé par M. Rascalon, et nous montre le *diorama* rajeuni, perfectionné, enrichi de prestiges inattendus. Avant d'apprécier les deux vues qu'il vient d'exposer, rappelons d'abord l'origine et le progrès des tableaux *dioramiques*, traçons-en l'histoire, expliquons-en les procédés, et jetons un coup d'œil sur les *oramas*, moderne conquête des beaux-arts et de la science.

Tous ont leur source dans le *panorama*, dont la patente fut accordée, le 19 juin 1787, à Robert Barker d'Édimbourg. L'ingénieur américain Robert Fulton obtint en France, au mois de nivôse an VII (janvier 1799), un brevet d'importation qu'il céda immédiatement à son compatriote James. Celui-ci eut le bonheur de trouver un associé capable, Pierre Prévost, de Montigny (Eure-et-Loir). Élève de Valenciennes et s'inspirant du Poussin sans le parodier, Prévost s'était essayé avec succès dans le paysage historique; il y renonça pour se vouer aux *panoramas*, et en exécuta successivement dix-huit, dont les principaux sont ceux de Paris, Toulon, Rome, Naples, Amsterdam, Tilsitt, Wagram, Calais, Anvers, Londres, Florence, Jérusalem et Athènes. Tous étaient conçus de la même manière. Les spectateurs, placés comme au sommet d'un édifice central, sur une plate-forme qu'entourait une balustrade, dominaient de toutes parts l'horizon. Chaque toile, adhérente à la paroi inférieure d'une salle cylindrique, avait une circonférence de 97 mètres 45 centimètres 2 millimètres (500 pieds) et une hauteur de 19 mètres 42 centimètres (60 pieds). Ainsi, les dix-huit *panoramas* de Prévost représentent une surface de 85,667 mètres 6 centimètres (224,000 pieds). Quoique Prévost eût pour coadjuteurs son frère, son neveu Cochereau, et ses élèves Bouton, Daguerre et Roumy, on est étonné de l'immensité du travail qu'il accomplit dans l'espace de vingt années, surtout si l'on songe que des œuvres si nombreuses, si rapidement achevées, se distinguaient par la vigueur des tons, la justesse de la perspective, la finesse des ciels et l'exactitude des vues. L'infatigable Prévost parcourait le monde, passait d'Italie en Allemagne, d'Angleterre en Hol-

lande, d'Europe en Asie, en rapportait des matériaux, se mettait à l'œuvre et produisait des peintures qui excitaient l'admiration des artistes eux-mêmes. « On peut venir au *panorama* faire des études d'après nature, » disait David à ses élèves. Un anonyme, dans une lettre adressée à la *Décade philosophique* (1), rend compte en ces termes de l'impression que produisait le *panorama de Rome* : « Il est impossible de ne pas croire qu'on a autour de soi, à ses pieds, la ville immortelle. Je ne vous parle point de la peinture ; il faudrait qu'on pût s'apercevoir que c'est de la peinture. Or, au bout de cinq minutes, on ne s'en aperçoit pas du tout; c'est la nature elle-même qu'on a devant soi. » Le vicomte de Chateaubriand a consacré aux *panoramas de Jérusalem et d'Athènes* un article inséré dans le *Conservateur* et un passage de la préface de l'*Itinéraire à Jérusalem*. « L'illusion, dit-il, était complète. Je reconnus au premier coup d'œil tous les monuments, tous les lieux, et jusqu'à la petite cour où se trouve la chambre que j'habitais dans le couvent du Saint-Sauveur. Jamais voyageur ne fut mis à une si rude épreuve; je ne pouvais m'attendre qu'on transporterait Jérusalem et Athènes à Paris, pour me convaincre de mensonge ou de vérité. »

Ces deux derniers *panoramas* coûtèrent la vie à leur auteur. Il en avait rapporté les matériaux d'Orient, où il avait suivi M. de Forbin. Les fatigues de ce voyage ébranlèrent sa constitution fragile, et la mort de son neveu Cochereau, qu'il perdit dans la traversée, eut une influence morale qui réagit sur le physique. Une maladie de langueur nous ravit, le 9 janvier 1823, le véritable créateur des *panoramas*, le premier qui les ait portés au rang d'œuvres d'art (2). Après lui, son frère et M. Roumy, son élève, exposèrent avec succès les *panoramas* de Rio-Janeiro et de Constantinople. M. Alaux imagina, en 1827, un panorama d'intérieurs qu'il intitula *néorama*. Après avoir franchi le seuil de la rotonde qu'il avait élevée rue Saint-Fiacre, on arrivait au centre de Saint-Pierre de Rome ou sous les voûtes dentelées de Westminster. Le plus heureux des imitateurs de Prévost est M. Langlois, connu par les *panoramas* de Navarin, d'Alger et de la bataille d'Eylau. Il est à regretter que ces vastes compositions disparaissent après quelques mois d'exposition, car elles sont précieuses comme peintures et comme renseignements ; mais la nécessité d'affecter un local spécial à chacun des *panoramas* s'opposera toujours à leur conservation.

Prévost n'a pas eu de rival parmi les artistes anglais, mais l'Allemagne lui oppose le professeur Siegert, auquel on doit les *panoramas* du Mont Etna, de Paris, Naples, Gibraltar, Saint-Pétersbourg et Moscou.

Le premier rejeton du panorama fut le *cosmorama* ouvert, le 1er janvier 1808, dans l'ancienne galerie vitrée du Palais-Royal, sous la direction de l'abbé Gazzera, réfugié piémontais. Le *cosmorama* n'était qu'un perfectionnement de ces optiques ambulantes improprement appelées *lanternes magiques*, bien qu'elles n'aient rien de commun avec la machine du père Kircher. A travers des lentilles grossissantes, de dix-huit à vingt et un centimètres de diamètre, on apercevait des tableaux à la gouache ou à l'aquarelle, d'un mètre treize centimètres de long sur quatre-vingt centimètres de large. Le nombre des lentilles était de vingt-quatre, et celui des tableaux de soixante-douze, renouvelés partiellement tous les mois. L'abbé Gazzera s'était proposé de promener ses clients dans les deux hémisphères, et il avait déjà exploité l'Asie, l'Amérique et l'Afrique, quand la construction de la galerie d'Orléans le contraignit, en juin 1828, de chercher un asile dans le passage Vivienne. Le public ne l'y suivit pas ; le *cosmorama* cessa d'être fréquenté ; les instituteurs n'y conduisirent plus leurs pensionnaires, et l'établissement ferma en 1832, après trois cent cinq expositions. A l'imitation du *cosmorama*, les frères Suhr avaient créé l'*europorama*, exclusivement réservé aux sites européens. Un de leurs compatriotes, W. Kummer, organisa à Paris, en 1817, le *stéréorama*, exposition des plans en relief de Paris, Londres, Vienne, etc., avec des maisons de carton peint, des fleuves de verre et des arbres de bourre de soie. Le nom seul de ce spectacle était nouveau, car on avait vu, en 1814, Palais-Royal, n° 55, les plans en relief des Alpes, de la route du Simplon, du Saint-Gothard et de l'habitation de Voltaire à Ferney. Les places fortes des Invalides et les ports de mer du musée de marine sont des *stéréoramas*.

Les années suivantes virent naître et mourir l'*alporama*, vue des Alpes en relief ; le *diaphanorama*, exposition de toiles transparentes et éclairées par derrière ; le *péristréphorama*, ou panorama mobile ; le *pyrorama*, dont les peintures étaient sur verre et illuminées ; le *pléorama*, inventé par M. Langhaus à Breslaw, en 1831, et dans lequel le spectateur, comme s'il eût navigué au milieu d'un fleuve, voyait fuir devant lui les paysages de la rive. M. Gamain, peintre, a imaginé, en 1840, le *navalorama*, spectacle mécanique qui se rapproche plutôt du théâtre de Pierre que du *panorama*.

Il y a eu aussi des *oramas* scientifiques, tels que le *géorama*, sphère colossale de 32 mètres 42 centimètres, fabriquée en 1825 par les soins de M. Delanglard; l'*uranorama*, machine destinée à faire comprendre les mouvements astronomiques, et le *géorama* de M. Sanis, reproduction microscopique de la France,

(1) An XII, 3e trimestre, numéros 20 et 21 (20 et 30 germinal).

(2) On trouve des notices sur Prévost dans le *Moniteur* du 18 février 1823, le *Constitutionnel* du 16 janvier de la même année, le *Miroir* du 13 janvier, l'*Annuaire nécrologique* pour 1823, par A. Mahul ; le *Dictionnaire des origines*, par Noël, Carpentier et Puissant, à l'article *Panorama*.

avec les ondulations du terrain, la source et le cours des fleuves, et l'indication des principaux chefs-lieux. Le *carporama*, ouvert et fermé en 1829, était une collection de plantes artificielles fabriquées par M. Robillard-d'Argentelle et appartenant à M. le baron Humbert de Molard. L'auteur, ancien militaire établi en 1802 à l'île de France, en avait modelé et peint les plus remarquables végétaux avec un talent qui lui mérita, le 10 août 1829, les éloges posthumes de l'Académie des sciences. Une commission, composée de MM. Cassini, Desfontaines et Labillardière, fut d'avis que la collection d'Argentelle devait trouver place dans un musée, mais leur proposition n'eut point de suite.

Le *myriorama* de M. Brès, perfectionné à Londres par le docteur Clarke, différait de toutes les inventions précédentes. C'était une réunion portative de seize paysages peints sur des cartons. Les lignes extrêmes de chacun se combinaient de manière qu'en les plaçant les uns à côté des autres sans ordre déterminé, on arrivait à former dix mille paysages. Le *Conversations Lexicon*, qui donne de longs détails sur le *myriorama*, l'appelle un *Kaléidoscope de sites*, un *Dictionnaire de rimes à l'usage des paysagistes*.

Dans cette liste, nous avons omis à dessein le *diorama* (1), dont la valeur artistique et la longévité probable exigent une mention moins succincte. On le doit, comme chacun sait, à MM. Daguerre et Bouton. Louis-Jacques-Mandé Daguerre s'était fait connaître depuis longues années par les belles décorations des *Machabées*, du *Belvéder*, d'*Élodie*, de la *Forêt de Sénart*, du *Songe*, de la *Lampe merveilleuse*. M. Bouton avait exposé plusieurs *intérieurs* remarquables, entre autres la *Salle du treizième siècle au musée des Petits-Augustins*. Tous deux avaient été les collaborateurs assidus de Prévost. Ils conçurent ensemble l'idée d'un établissement *panoramique*, où la lumière interviendrait pour ajouter la mobilité des effets au charme de la couleur. Un édifice spécial fut bâti par l'architecte Chatelain, constructeur des *Bains de mer* à Dieppe, sur l'emplacement des jardins de l'hôtel de Samson, trésorier de la chambre des deniers. La salle avait 7 mètres 77 centimètres de haut et 11 mètres 54 centimètres de diamètre; elle pouvait contenir trois cent cinquante personnes. Le plancher, mobile, supporté par des pieds droits munis de galets, tournait sur un pivot comme un moulin à vent sur sa base; l'escalier de la salle tournait avec elle dans un corridor circulaire. A chaque changement de vue, un seul homme mettait ce mécanisme en mouvement, et les spectateurs étaient transportés devant une large ouverture d'avant-scène, au fond de laquelle on apercevait le tableau, à une distance qui variait de douze à dix-huit mètres. Les ouvertures d'avant-scène avaient 6 mètres quarante-huit centimètres de haut sur 7 mètres douze centimètres de large. Le nouvel établissement fut ouvert le 11 juillet 1822, et tous les contemporains se rappellent l'impression qu'il produisit. Pendant plusieurs mois, ce fut, dans les ateliers et dans les colléges, la mode de parler en *rama*, et Balzac, dans le *Père Goriot*, a pris soin d'en conserver des exemples (1). Tous les journaux s'épandirent en pompeux éloges, que résume ce passage des *Archives des découvertes* : « Les tableaux transparents connus sous le nom de diorama, qu'on a offerts cette année à la curiosité des habitants de Paris, ont excité l'admiration générale par la parfaite imitation de la nature et par les moyens ingénieux imaginés pour faire varier les effets de lumière. Ces tableaux, exécutés avec un talent remarquable par MM. Bouton et Daguerre, représentent, l'un, la vue intérieure de la chapelle de la Trinité, qui accompagne la nef de la magnifique cathédrale de Cantorbéry en Angleterre, et l'autre, la vue de la vallée de Sarnen, dans le canton d'Unterwalden, l'une des plus pittoresques de la Suisse. La perspective produit la plus complète illusion, surtout dans le premier de ces tableaux. On se croit réellement transporté dans l'intérieur de cette immense basilique, dont les voûtes, les piliers et les vitraux diversement coloriés sont rendus avec une étonnante vérité. Les auteurs ont su éviter l'inconvénient de placer des figures dans leurs tableaux, ce qui en aurait détruit l'illusion. » L'année suivante, M. Daguerre osa aborder cette difficulté qui paraissait insurmontable. Il nous montra la chapelle en ruines de Holyrood; les rayons de la lune argentaient le sol et les anfractuosités des murs détruits; des nuages légers passaient par intervalles et variaient l'état du ciel; auprès d'un tombeau, sur lequel était posée une lumière, une femme revêtue d'une robe blanche priait agenouillée. Pendant l'*exhibition*, une flûte jouait un vieil air écossais. Ce tableau eut un succès qu'il ne dut pas seulement à son mérite et à la réunion d'ingénieuses combinaisons. La littérature rêveuse était alors à son apogée, et le sujet qu'avait choisi M. Daguerre s'accordait avec la tournure contemplative des esprits.

De 1822 à 1839, on admira successivement au diorama l'*Abbaye de Roslin*, le *Port de Brest*, l'*Intérieur des cathédrales de Reims et de Chartres*, l'*Incendie d'Édimbourg*, la *Vue de la ville de Rouen après un orage*, l'*Entrée de l'église de Méry près Pontoise*, le *Village d'Entersen*, la *Vue de Paris prise du bas Meudon*, la *Vue intérieure du cloître Saint-Wandrille*, la *Forêt Noire*, le *Campo-Santo de Pise*, l'*Ile Sainte-Hélène*, le *Mont-Blanc*, *Saint-Pierre de Rome*, la *Vue du Trocadéro*, la *Vue de Venise prise du grand canal des Esclavons*, le *Bassin du Commerce à Gand*,

(1) Nom composé de deux mots grecs, διὰ, ὁράω (voir à travers).

(1) Comment va cette petite santé*rama*? Il fait un fameux *froitorama*. Voici une fameuse soupe*aurama*, etc.

le *Mont Saint-Gothard*, la *Messe de minuit à Saint-Étienne du Mont*, le *Temple de Salomon*, l'*Éboulement de la vallée de Goldau en* 1806. Ces tableaux étaient de prodigieux *trompe-l'œil* devant lesquels on oubliait la toile et les couleurs pour croire à la réalité. Il semblait possible d'errer autour des piliers des églises, de gravir les rochers, de s'embarquer sur les fleuves, d'atteindre l'extrémité des galeries. Le passage des ténèbres au jour, les variations atmosphériques, étaient fidèlement rendues. Dans la *Messe de minuit*, le crépuscule descendait par degrés, l'église était déserte et sombre; puis les cierges s'allumaient un à un, les fidèles s'agenouillaient sur les chaises auparavant vides, l'orgue se faisait entendre, et après le service, les clartés s'éteignaient pour laisser l'église dans une pénombre que dissipaient les premières lueurs de l'aurore.

Un incendie interrompit les travaux fructueux de MM. Daguerre et Bouton. Le feu se déclara, le vendredi 8 mars 1839, vers une heure de l'après-midi, dans la salle dite *du Boulevard*, où M. Daguerre achevait l'*Intérieur de Sainte Marie-Majeure*. A deux heures, de hautes flammes jaillissaient de l'édifice embrasé, et une pluie de brandons menaçait les bâtiments voisins. Les secours, dirigés par le préfet de police, n'eurent pour but que de sauver les maisons adjacentes, et surtout le roulage Picot, dont les marchandises, précipitamment enlevées des magasins, furent déposées au milieu de la rue Basse. Le *diorama* fut bientôt transformé en un amas de cendres fumantes autour desquelles se pressaient les curieux, maintenus à distance par la force armée.

Perdu pour nous depuis ce désastre, le *diorama* a reparu au mois de septembre 1845, et le public parisien lui a fait un favorable accueil. Les deux tableaux exposés par M. Bouton représentent, l'un, la *Basilique de Saint-Paul hors les murs de Rome*, l'autre, la *Ville de Fribourg*. Tous deux sont à effets mobiles. L'antique basilique apparaît d'abord telle qu'elle fut construite sous les premiers empereurs chrétiens, ornée de colonnes corinthiennes et de fresques byzantines. La nef et les collatéraux sont plongés dans un mystérieux clair-obscur. Soudain et presque sans transition, on voit l'église en ruines et démantelée par l'incendie du 16 juillet 1823. La toiture s'est écroulée; la lumière inonde les débris. Les colonnes, qui dressaient fièrement leurs fûts de marbre violet, ont été crevassées par le feu, et le sol est jonché de pierres calcinées et de solives noircies. Le second tableau reproduit les maisons en amphithéâtre de Fribourg, la haute tour de Saint-Nicolas, les roches escarpées qui bordent le torrent de la Saône, le pont suspendu qui s'allonge sur la vallée. Un soleil pur éclaire ce paysage; mais le ciel s'obscurcit, la neige tombe, les toits grisonnent, les flots s'assombrissent, l'hiver succède au printemps.

Quelque merveilleuses que paraissent ces transformations, on les obtient par des moyens simples, mais dont la mise en œuvre requiert une expérience rare et une grande habileté d'exécution. La gravure que nous donnons comme *spécimen* présente un effet clair d'un côté, un effet obscur de l'autre. Placez le premier verticalement devant vos yeux, en posant le second sur un corps opaque, vous apercevez l'effet clair dans toute sa pureté. Enlevez le corps opaque, que la lumière pénètre librement à travers le papier, et l'effet obscur, ou transparent, absorbe complétement l'effet clair.

Notre gravure est un diminutif du *diorama*. On se sert, pour ce genre de peinture, de toiles de mousseline, de percale ou de calicot, tendues avec soin et choisies d'une grande largeur, afin d'éviter autant que possible des coutures difficiles à dissimuler. Après avoir enduit la toile, des deux côtés, de deux couches de colle de parchemin, on peint sur la surface antérieure un effet clair, avec des couleurs broyées à l'huile et étendue d'essence à laquelle on ajoute de l'huile grasse dans les tons vigoureux. Afin de maintenir la diaphanéité de la toile, on n'emploie ni blanc, ni couleurs épaisses, et l'on accuse les vigueurs du premier coup, sans jamais y revenir.

L'effet obscur est peint sur la surface postérieure, et l'artiste, en l'exécutant, ne reçoit de lumière qu'à travers la toile. Après avoir glacé avec une couche de blanc transparent, il suit les contours du premier tableau pour les conserver ou pour les faire disparaître. Il modèle d'abord en blanc et en noir et achève de peindre à l'huile, en donnant aux tons plus de vigueur que dans la première composition. Lorsque la toile est en place et que la lumière lui arrive seulement par devant, l'effet obscur est invisible. Aussitôt que ce dernier est éclairé, il annule les lignes de l'effet clair. Des châssis vitrés, placés derrière la toile, modifient la lumière au gré de l'artiste. Telle est la théorie générale du *diomara*, mais l'on conçoit aisément combien elle présente d'obstacles dans l'application, quelle main ferme et exercée exigent l'exécution de certaines parties, le raccord des deux tableaux, la disposition des moyens mécaniques qui augmentent, suppriment ou diminuent le jour. Aussi, jusqu'à présent, M. Bouton est-il le seul successeur de M. Daguerre, et, malgré les prétentions germaniques, il n'a pas été égalé par M. Gropius, de Berlin.

X. X.

ADRIEN VAN OSTADE.

L'ÉCOLE flamande est présentement à la mode. Les collectionneurs, que ne séduisent point les hautes conceptions romaines ou vénitiennes, sacrifient volontiers une partie de leur revenu à l'achat d'une toile qui leur offre le spectacle d'une orgie de paysans. Le goût a dégénéré ; les arts, après avoir essayé d'élever la pensée de l'homme vers les cieux, ont choisi dans l'humanité les configurations les plus belles, les plus gracieuses, les plus élégantes ; puis ils en sont venus à ne plus distinguer le bien d'avec le mal, à copier au hasard toute chose visible, un fermier devant sa cheminée, un ivrogne à la taverne, un fumeur à l'estaminet. Pendant que les maîtres flamands gaspillaient les trésors de leurs palettes à d'aussi misérables sujets, leur vogue était favorisée par les transformations sociales. La foi s'était amoindrie, les fortunes colossales s'éparpillaient, et avec elles disparaissait le pouvoir de commander de grandes choses ; les peintres étaient désormais à la solde de la médiocrité ; ils avaient à décorer d'étroites résidences, à flatter des tendances mesquines, à se mettre au niveau des individualités qui s'étaient vouées au culte des intérêts matériels. Alors parut l'école flamande, qui porta au plus haut degré de perfection l'imitation de la nature vulgaire, et dont Adrien Van Ostade fut l'un des plus dignes représentants.

La vie de ce peintre a peu de péripéties. Né à

Lubeck en 1610, il entre à l'atelier de François Hals, où étudiait déjà Brauwer. Il se fixe ensuite à Harlem, et en sort en 1662, à l'époque où les armées françaises menacent les Pays-Bas espagnols. En passant par Amsterdam pour retourner dans sa patrie, il rencontre un amateur, nommé Constantin Sennepart, qui le détermine à rester en Hollande. Il mourut à Amsterdam, en 1685, à l'âge de soixante-quinze ans.

La décadence du style ne peut être observée dans la génération de peintres qui a transmis à Adrien Van Ostade les procédés de l'art. Son maître, François Hals, était élève de :

Carle Van Mander, élève de :

Lucas de Heere (1534-1584), élève de :

Franz Flore (1520-1570).

François de Vriende, dit Franz Flore, mérita le surnom de *Raphaël des Flamands*. Ce fut un véritable artiste de la renaissance, travaillant tantôt pour la décoration des cathédrales, tantôt pour celle des châteaux, peignant tour à tour le *Jugement dernier* et les *Noces des Tritons*, la *Vie de saint Luc* et les *Travaux d'Hercule*. Lucas de Heere s'occupa de tableaux d'église et de compositions pour les peintres sur verre. Carle Van Mander, qui avait habité l'Italie, se consacra presque exclusivement aux sujets religieux, le *Paradis terrestre*, le *Déluge*, l'*Adoration des mages*, *Jésus-Christ portant sa croix*. François Hals ne fit guère que des portraits. Quant à Adrien Ostade, qui surpassa tous les maîtres précédents sous le rapport technique, il ne puisa ses sujets ni dans l'Écriture sainte ni dans la Fable. Il ne vit point la nature par son côté grand et noble ; il la chercha, grossière et rabougrie, dans les tavernes, dans les villages, dans les chaumières. Les paysans attablés ou dansants, les fumeurs à l'estaminet, les musiciens ambulants, les joueurs, les fermières replètes furent ses personnages favoris. Il reproduisit de préférence des masures irrégulières, avec leurs toits moussus, leurs murs tapissés de pampres, leurs fenêtres garnies de losanges de plomb ; il copia les intérieurs rustiques, les hautes cheminées, les tables boiteuses, la vaisselle et les guirlandes de jambons. Il n'existe point pour lui de beauté virile ou féminine ; il n'eut de regards que pour les traits grossiers, les tailles courtes, les gros ventres, les types campagnards. Cependant, regardez un de ses tableaux, étudiez-en l'esprit, l'harmonie, le clair-obscur, et vous serez frappé d'admiration. Son pinceau est léger sans mollesse, vigoureux sans empâtements. Les poses de ses figures sont naturelles, et ses groupes disposés sans confusion.

Descamps, dans la *Vie des peintres flamands* (1), a jugé très-imparfaitement Adrien Van Ostade. « Il peignait, dit-il, avec une légèreté séduisante ; il est transparent, flou, chaud et fin, mais son *dessein* n'est nullement de choix, et il n'est supportable que sous les figures et les habillements qu'il a traités. » Ici le biographe a enveloppé involontairement un éloge dans la formule d'une critique ; car c'est un des principaux mérites d'Adrien Van Ostade d'avoir mis son *dessein* en harmonie avec ses sujets. S'il s'était attaché à la noblesse des types, à la régularité des lignes, à la beauté des formes, il eût défiguré ses rustiques personnages, et serait sorti de la vérité. La valeur de son *dessein* consiste précisément à être *de choix*, et à n'être pas *supportable sous les figures et les habillements qu'il n'a pas traités*.

Quoique très-nombreux, les tableaux d'Adrien Van Ostade sont rares dans le commerce ; les amateurs qui ont le bonheur d'en posséder les conservent précieusement, et ce sont les derniers qu'ils abandonnent. Le prix en est toujours assez élevé. M. Gault de Saint-Germain, dans sa *Balance du commerce des tableaux* (1), fait suivre le nom d'Adrien Van Ostade de la note suivante : « 1,200, 1,800, 10,800, 7,000, 5,700, 6,425, 6,660, 7,510 livres ; catalogues de Julienne, de Boisset, du prince de Conti, de Poulain, de Gaignat ; 5,450 et 5,800 liv., vente de M. de la Perrière, avril 1817. Plusieurs Adrien Ostade ont été vendus dans le courant de l'année 1843 ; à la vente Paul Périer, l'*Empirique*, petit tableau dans la manière de Gérard Dow, 6,000 fr. ; le *Marchand de poissons*, 11,011 fr. ; à la vente Tardieu, le *Trio flamand*, 3,600 fr. ; un *Intérieur rustique*, 2,200 fr. ; deux *Fumeurs*, retirés à 9,000 fr. Il y a des Adrien Van Ostade dans les galeries de M. Van Der Serick à Louvain, et du duc d'Aremberg à Bruxelles. On en compte cinq au musée du Louvre : la *Famille du peintre*, réunion de dix portraits ; le *Marché aux poissons*, le *Maître d'école*, tableau provenant de la collection de M. de Julienne ; *Intérieur d'un ménage rustique*, une femme soigne un enfant au berceau ; un *Notaire dans son étude*, un *Fumeur allumant sa pipe ;* dans le fond, deux hommes jouent aux cartes ; un *Buveur ;* il tient d'une main un verre, et de l'autre un pot de bière. Les commissaires des Pays-Bas ont repris, en 1815, le *Chansonnier ;* il s'accompagne de son violon, et des paysans viennent l'écouter sur la porte de leur maison ; une *Tabagie* ; sur le devant on voit un homme qui allume sa pipe, et près de lui un joueur de violon ; un *Homme et une femme près de la cheminée de leur chaumière*. Il serait de toute impossibilité de rédiger une nomenclature exacte des œuvres de ce fécond artiste, mais nous pouvons du moins signaler ses toiles les plus remarquables. Le duc d'Orléans, père du roi actuel, possédait un *Intérieur* avec trois personnages, un *Fumeur*, un *Homme qui écrit*, et une *Femme assise ;* un *Peintre travaillant dans son*

(1) Paris, 1754. In-8°, t. II, p. 175.

(1) *Guide de l'amateur*, pour les écoles flamande, hollandaise et allemande. Paris, 1818. 2 vol. in-12.

atelier à un tableau de chevalet. Ces deux tableaux ont été gravés par Couché (1).

On voyait, dans l'ancienne collection du comte Wassenaar, à la Haye, neuf tableaux d'Adrien Ostade : une *Femme jouant avec son enfant, en présence de quatre autres personnages* qui la regardent ; *Cinq figures autour d'une cheminée*, une *Danse de paysans au cabaret*, un *Paysan et sa maîtresse*, une *Femme faisant la lecture à deux hommes*, un *Paysage avec animaux*, un *Petit fumeur*, une *Dormeuse*, deux *Fumeurs*, deux *Hommes fumant et buvant*, et un *Vieillard coiffé d'un bonnet noir*.

Dans la collection Julienne, outre le *Maître d'école*, des *Paysans jouant aux quilles*, une *Mère avec ses enfants*, un *Père et une mère avec leurs enfants*.

Chez le comte de Vence, sept *Fumeurs dans un estaminet*, le *Grivois flamand*, un *Matelot*, des *Joueurs de trictrac*.

Dans la collection de M. de Smith, les *Joueurs de boule*, qui furent vendus 2,400 fr. après la mort de cet amateur (2).

Dans la collection Lormier, des *Joueurs de cartes*, un *Intérieur de ferme*, quatre *Fumeurs et une femme*, une *Ferme où un joueur de vielle fait danser des enfants*, six *Figures dans une chambre*, *Réunion de plus de vingt figures dans une chambre*, *Environs d'une ferme avec figures et animaux*.

Chez le marquis de Voyer, une *Tabagie avec huit figures*, une *Femme tenant son enfant appuyé sur une porte coupée*.

(1) Galerie du Palais-Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent, avec une description historique, par l'abbé de Fontenay. Paris, Couché, 1786-1788. 3 vol. grand in-folio.

(2) Le dessin colorié du même tableau fut acheté 2,800 fr. à Amsterdam, par M. Jean de Voz.

Chez M. Hope, à Londres, un *Homme lisant sa gazette près la porte de sa chaumière*, une *Épluchcuse de moules*. Ce dernier tableau est cité par Descamps comme ayant appartenu à M. Bisschop, de Rotterdam. Le même auteur fait mention de plusieurs Adrien Van Ostade, que possédaient dans un temps MM. de Gaignat, Blondel de Gagny, de la Bouexière, Fagel, Van Slingelandt, receveur général de Hollande, Van Slingelandt, bourgmestre de la Haye, etc. (1) M. Gault de Saint-Germain, qui écrivait en 1818, a copié textuellement Descamps dans le *Guide de l'amateur pour les écoles flamandes* (2). Pour compléter leurs indications, il faudrait feuilleter les catalogues de toutes les ventes imposantes qui ont eu lieu depuis près d'un siècle ; encore n'obtiendrait-on pas de résultats certains, vu le peu de confiance que méritent les assertions des rédacteurs de livrets.

Corneille Vischer a gravé, d'après Adrien Van Ostade, le *Joueur de vielle faisant danser des enfants*, et une *Tabagie, avec six hommes, une femme et deux*

(1) *Vie des peintres flamand*, t. II, pages 176, 177 et 178.

(2) T. II, article Van Ostade.

enfants (1). Jean Vischer, frère de Corneille, a gravé une *Kermesse à la porte d'un cabaret*, et un *Intérieur rustique, où une femme file pendant que son mari dévide*. Divers tableaux d'Adrien Van Ostade ont été gravés dans la *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* (2), et dans la *Galerie de S. A. R. Mme la duchesse de Berry* (3).

Indépendamment de ces tableaux, Adrien Van Ostade a produit des dessins coloriés ou à l'encre de Chine, qu'il exécuta à Anvers pour le bourgmestre Jonas Witzen, moyennant la somme de 1,500 florins. Ils ont passé depuis dans les cabinets de MM. Goll de Frankenstein, de Vos, Muller, Jolles, Molkenboer, etc. Un seul de ces dessins, la *Lecture de gazette*, appartenant aujourd'hui à M. Van Cranenburg d'Amsterdam, a été payé plus que la collection tout entière. M. Bosch l'acheta au bourgmestre Witzen pour la somme de 1,500 florins. Ploos Van Ampstel a donné le fac-simile de cinq beaux dessins d'Adrien Van Ostade (1).

Adrien Van Ostade a gravé à l'eau-forte cinquante-quatre planches dont le catalogue a été dressé par Hubert et Prost (2), par Bartsch (3), par Joubert (4) et par Josi (5). Le maître s'y montre presque aussi coloriste que dans ses tableaux, tant il distribue habilement la lumière et les ombres, tant il manie la pointe avec hardiesse, arrête les contours sans dureté, et met une vérité saisissante dans les figures comme dans les accessoires.

(1) Les épreuves du *Joueur de vielle* sont recherchées; elles ont atteint, dans les ventes Mariette et Logette, le prix de 160 et 180 fr.

(2) Par Le Brun. Paris, 1792-96. 3 vol. in-folio.

(3) Publiée sous la direction de M. de Bonnemaison. Paris, 1822 et années suivantes. 2 vol. in-folio.

(1) *Collection d'imitations des dessins des peintres flamands*, commencée par Ploos Van Ampstel, et complétée par Josi. Londres, 1821, in-folio. Ouvrage rare, et tiré à cent exemplaires seulement.

(2) *Manuel de l'amateur de l'art*.

(3) Le *Peintre-graveur*, t. I, p. 247.

(4) *Manuel de l'amateur d'estampes*, par F.-E. Joubert père. Paris, 1821. 3 vol. in-8. T. II, article A. Van Ostade.

(5) Ouvrage cité.

LA SÉRÉNADE.

(IMITATION D'UN LIED D'UHLAND.)

Ma mère, dans notre demeure.
Quel chant me réveille ce soir?
Qui donc vient chanter à cette heure?
Regarde, mère, peux-tu voir?

— Je n'entends pas de sérénade;
Je ne vois rien sur le chemin.
Calme-toi, pauvre enfant malade,
Et dors en paix jusqu'à demain.

— Non, je comprends cette harmonie :
Les anges m'appellent vers Dieu;
Du ciel c'est la voix infinie.
Adieu, ma bonne mère, adieu!

LÉON MAGNIER.

PEINTRES ANCIENS.

ADRIEN VAN OSTADE.

CALAME.

SALON DE 1844.

INTRODUCTION.

La soixante-septième exposition vient de s'ouvrir, plus nombreuse, mais moins brillante que celle de l'an dernier. Beaucoup de noms illustres manquent à l'appel ; beaucoup de toiles retardataires sont condamnées à passer douze mois encore dans l'atelier. M. Horace Vernet n'a pu achever sa *Prise de la smala*, que nous verrons d'ailleurs au musée de Versailles. M. Delaroche est à Rome. Occupé par ses travaux du Luxembourg, M. Eugène Delacroix n'a pu qu'ébaucher *Marc-Aurèle à son lit de mort*. Quant à M. Ingres, il persiste dans son système d'exil volontaire et d'exposition *extrà muros*. Nous nous attendions vainement à voir au salon un *Intérieur de l'atelier de Rembrandt*, par M. Robert Fleury, une *Marguerite*, par M. Ary Scheffer, une *Vue d'Avignon*, par M. Dagnan, un tableau de M. Chenavard. M. Henri Lehman expose le *Portrait de la princesse Belgiososo*, mais il tient en réserve celui de la comtesse Lehon, et sa *Sainte Catherine portée au tombeau par des anges*. Nous regrettons encore l'absence de

MM. Decamp, Jules Dupré, Cabat, C. Roqueplan; et des sculpteurs, Pradier et Duret.

C'est en partie à ces défections qu'on doit attribuer la triste physionomie du salon. Peu d'années ont été moins fertiles en œuvres saillantes, et sauf quelques exceptions que nous nous plaisons à signaler, une médiocrité uniforme nous paraît être le caractère de l'exposition actuelle. La foule qui, le jour de l'ouverture, assiégeait dès onze heures les galeries du Louvre, a défilé silencieusement, cherchant en vain quelques toiles importantes devant lesquelles elle pût éprouver des sentiments de plaisir et d'admiration. La sculpture nous a satisfait davantage; elle annonce de la part des artistes plus d'études réelles et de travaux consciencieux.

Cette année, le jury d'examen s'est lassé des récriminations de ses victimes; après l'avoir longtemps accusé d'un excès de rigueur, on est en droit de lui reprocher un excès de clémence. Son ostracisme, même quand il s'exerce sans discernement, est peut-être un palliatif nécessaire au mal de l'exposition annuelle, qui tend à augmenter outre mesure la production artistique, et à multiplier d'informes ébauches. Peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, la réclamèrent à grands cris en 1832. Ce fut en partie pour l'obtenir qu'ils créèrent la *Liberté, journal des arts* (1), dont le prospectus disait : « Nous examinerons si c'est par bienveillance pour les artistes, par pitié pour la misère de beaucoup d'entre eux, par fidélité enfin à la parole donnée, que les expositions annuelles promises se reculent, s'ajournent et se soufflent définitivement (2). — Il vous faut l'exposition annuelle, s'écriait M. Jeanron (3), elle seule peut rendre cet horizon lointain à votre vue.—L'exposition, disait M. Eugène Delacroix (4), est le seul moyen de faire triompher l'art de la mode. » Plus calmes aujourd'hui, les artistes sont les premiers à reconnaître les inconvénients de la mesure qu'ils avaient sollicitée avec ardeur.

Avant la révolution, le droit d'exposer n'appartenait qu'aux membres de l'Académie royale. C'étaient des hommes *arrivés*, qui avaient fait leurs preuves et qui apportaient au Louvre les fruits d'un talent mûr et consommé. Leurs œuvres avaient, pour la plupart, une destination fixe; indépendants par leur position, dégagés de toute préoccupation mercantile, ils cherchaient moins le lucre que la gloire, moins des chalands que des admirateurs. Le décret du 21 août 1791, en admettant au musée les ouvrages de tous les artistes français et étrangers, ouvrit la carrière où se précipitent aujourd'hui tant de jeunes ambitions bientôt déçues. Les objets d'art exposés, qui, l'année du décret, n'étaient que de 321, s'élevèrent, en 1797, à 1,040; le grand salon devint insuffisant; la salle antérieure, la galerie d'Apollon, la grande galerie furent envahies. Depuis cette époque, quiconque a su dessiner une bosse semble se croire appelé à la succession de Raphaël; les professions libérales sont encombrées de médiocrités, et les œuvres du pinceau et de l'ébauchoir se multiplient dans des proportions qui ne sont nullement en rapport avec les besoins sociaux. Trente-six expositions, de 1673 à 1791, avaient produit 6,584 tableaux, 1,180 sculptures; vingt expositions, de 1795 à 1851, ont produit 18,162 tableaux, 2,399 sculptures; onze expositions annuelles, de 1835 à 1845, ont produit 21,524 tableaux, 1,565 sculptures. Le livret de 1845 ne comptait que 1,581 numéros; aujourd'hui nous avons à passer en revue 2,425 ouvrages; et quels ouvrages !

L'accroissement du nombre des œuvres d'art est évidemment un fait corrélatif de l'exposition annuelle, et ce n'est pas le seul résultat fâcheux qu'elle amène. Les meilleurs artistes, pressés par le délai fatal, conçoivent et exécutent à la hâte des œuvres indignes de leur renommée; les jeunes gens, sitôt qu'ils savent mélanger un ton, mettent leurs primeurs indigestes en vente dans le bazar du Louvre. Ils sont séduits par l'appât d'une réalisation immédiate; ils se flattent que le public remarquera, achètera surtout leurs ébauches; mais, loin de répandre le goût des arts, l'exposition annuelle fatigue l'attention, provoque l'indifférence et la satiété. Si la division de la propriété a multiplié le nombre de ceux qui peuvent acheter des œuvres d'art, d'un autre côté, les tendances industrielles ont étouffé toutes les autres; on emploie les peintres à des travaux secondaires, concurremment avec les tapissiers; les grands seigneurs dégénérés ne se soucient plus de résidences monumentales, et songent plutôt à faire valoir leurs capitaux qu'à être des diminutifs du grand Colbert.

La commande de cent mille francs de fresques, faite à M. Ingres par le duc de Luynes, présente une exception, on peut dire même une anomalie. Si quelques talents supérieurs reçoivent parfois les encouragements de l'État ou de l'aristocratie, qu'arrive-t-il aux écoliers qui, entraînés par de folles illusions, sollicitent prématurément les suffrages de leurs concitoyens? Ils avaient rêvé la gloire et ne recueillent que le dédain; ils espéraient échapper au dénûment et ils y demeurent d'autant plus profondément embourbés, qu'ils manquent de ces études sérieuses sans lesquelles le génie même s'étiole et dépérit.

Nous croyons dans l'intérêt des artistes et du public de revenir à l'exposition bisannuelle et même triennale. Deux fois on a essayé de l'exposition an-

(1) Paris, Normand, libraire. In-12. 1832.

(2) Ce prospectus était rédigé par M. Didron, aujourd'hui secrétaire du comité des monuments historiques et professeur à la Bibliothèque royale.

(3) *Ibid.*, n° 2.

(4) *Ibid.*, n° de janvier 1833.

(1) De 1737 à 1745; de 1796 à 1805.

nuelle, deux fois on y a renoncé (1); une troisième épreuve doit être décisive. Il n'est pas nécessaire à une nation de regorger de peintures et de sculptures; les conditions sont les mêmes pour les œuvres d'art que pour les livres : *pauca sed electa*.

L'excès de la production serait moins dangereux, si les arts étaient soumis à une direction puissante; mais ils vont à l'aventure, picorant çà et là, s'inspirant du bien comme du mal, infructueusement voués au culte de la forme. On s'est accoutumé de longue date à n'estimer les artistes qu'en raison de l'exécution; on n'a exigé d'eux ni élévation dans les pensées, ni but dans les conceptions; aussi le choix de leur sujet est-il généralement déterminé par la recherche de la forme. Un trait d'histoire ancienne ou moderne, une scène de palais ou de boudoir, prêtent-ils à des jeux de lumière, à des agencements de costumes, à des effets de couleur, les peintres s'en emparent sans examiner quelle en est la portée. En parcourant les livrets des soixante-six expositions, on y rencontre une effrayante majorité de sujets nuls, puérils, indécents ou ridicules. Nous lisons au livret de 1673 (1) : « Trois tableaux de M. Loir, recteur de l'Académie. Le premier représente Bérénice qui arrache un papier des mains de Ptolémée, dans lequel estoient les noms des personnes condamnées à mort, parce que le roy le lisoit en jouant, jugeant que, quand il y va de la vie des hommes, il faut plus d'attention.

« Le second, Pithopolis, femme de Pithes, roy, faisant servir sur sa table toutes sortes de viandes représentées en or massif, pour guérir l'avarice de ce prince, qui voulait que ses sujets ne travaillassent qu'aux mines d'or.

« Le troisième, Policrite, qui envoie un pain à ses frères, dans lequel estoit un avis important. »

Chardin expose, en 1738, une *Jeune fille distraite d'un ouvrage de tapisserie, Écolier abandonnant ses livres de toutes les couleurs pour faire pirouetter un toton, Élève de dessin taillant ses crayons, Garçon de cabaret rinçant un broc, Récureuse, Jeune personne choisissant des laines dans un panier, Petit polisson dessinant accroupi.* Boucher, Natoire, Vanloo, André Bardou, Coypel fils, absurdes sur une plus grande échelle, avaient peint *Vénus entrant au bain, Castor et Pollux*, un *Divertissement de satyres et de bacchantes, Jason exposé aux taureaux d'Aëte, roi de Colchos*, la *Destruction du palais d'Armide*, le *Sommeil de Renaud*, *Vénus devant son miroir*, une *Jeune Asiatique lisant un billet doux à la clarté d'une bougie.*

On voit apparaître, l'année suivante, *Psyché dans le palais de l'Amour* et l'*Aurore et Céphale*, par Boucher; *Vénus descendant dans l'île de Calypso* et *Télémaque jouant avec l'Amour*, par Natoire; un *Abbé à la toilette d'une femme galante*, par Lancret; *Alexandre cédant sa maîtresse Campsaque à Apelles*, par Restout; une *Cuisinière revenant de la boucherie*, par Chardin. Oudry produisait, en 1741, un *Trictrac sur une table*, des *Instruments de musique*, *Tête bizarre de cerf pris par le roi, le 5 juillet dernier.* Le baron de Saint-Julien, dans ses *Lettres sur la peinture à un amateur* (1750), cite une *Psyché*, une *Léda*, l'*Enlèvement d'Europe*, une *Pastorale*, deux *Solitudes*, tableaux de Pierre, auquel il attribue *un pinceau aisé, coulant et voluptueux.* Carle Vanloo, mort d'apoplexie, le 15 juillet 1765, légua au salon de cette année les *Arts suppliants s'adressant au destin pour obtenir la conservation de Mme de Pompadour* (1). Toutes les expositions du temps de Louis XIV abondent en allégories aussi fades, en sujets grecs ou romains, sans valeur, sans intérêt, en dehors de nos mœurs, de nos idées, du mouvement de notre civilisation. Tels sont : les *Plaisirs d'Anacréon*, par Restout le fils; *Jupiter et Junon, sur le mont Ida, endormis par Morphée*, peinture de la Grenée (2); le *Triomphe de Bacchus*, par Taraval; l'*Empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Écosse, et lui dit : « Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée* (3); *Termosiris, prêtre d'Apollon, rencontre Télémaque, auquel il enseigne l'art d'être heureux dans l'esclavage* (4); *Omnia vincit amor*, groupe du sculpteur Caffieri (5); *Deux jeunes Grecques faisant serment de ne jamais aimer*, par Vien (6); *Cybèle ayant découvert qu'Atys, le grand prêtre de ses autels, lui faisait infidélité pour la nymphe Sangarède, suscite contre elle Alecton; cette furie secoue son flambeau et ses serpents sur la tête d'Atys, et excite en lui un si furieux délire, que, prenant sa maîtresse, il la poignarde. Celenus, roi de Phrygie, est irrité de cette vengeance horrible. Le peuple, les sacrificateurs sont effrayés; les amours et les plaisirs s'enfuient.*

Nous n'avons pas le courage de pousser plus loin cette revue rétrospective; nous ne suivrons pas les artistes de la république et de l'empire dans l'or-

(1) Liste des tableaux et pièces de sculpture exposez dans la cour du Palais-Royal par messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie royale. Paris, 1673, chez Pierre le Petit, imprimeur et libraire ordinaire du roi.

(1) Le Destin est appuyé sur le monde. Le livre fatal est à sa gauche, et à sa droite l'urne d'où il tire la chance des humains. Une des parques tient la quenouille, une autre le fil, la troisième va couper le fil de la vie chère aux arts, mais le Destin lui arrête la main. (Description du livret.)

(2) Salon de 1767.

(3) Tableau de réception de Greuze, exposé en 1769.

(4) Tableau de la Grenée, au salon de 1771.

(5) 1771. L'artiste, se rappelant que παν veut dire tout, avait représenté le dieu Pan terrassé par l'Amour.

(6) 1773. Elles se jurent un attachement éternel sur l'autel de l'amitié. Le Temps est endormi, et les débris de sa faux brisée entretiennent le feu de l'autel; mais l'Amour allume son flambeau à l'autel même de l'amitié !

nière mythologique où ils se traînèrent à la suite des Boucher, des Vanloo et des la Grenée. L'école romantique, en mettant à l'index les fables païennes, demeura fidèle à la devise : *L'art par l'art*, et mit plus que jamais l'absence de pensée à l'ordre du jour. Chose pénible à dire ! les critiques encouragèrent constamment les arts dans la voie des sujets insignifiants, en jugeant les expositions au seul point de vue de la forme. Ils n'élevèrent aucunes réclamations en faveur du bon sens outragé par les peintres et sculpteurs du dix-huitième siècle, et se passionnèrent de bonne foi pour des platitudes. Voyez quelles louanges ils accordent à des œuvres qui, fussent-elles sublimes d'exécution, pécheraient toujours par la niaiserie des sujets. « On remarque dans le tableau des *Trois Grâces*, peint pour l'hôtel de Soubise par Boucher, une facilité surprenante. On peut dire qu'il leur a donné même plus d'agrément qu'on ne leur en imagine. C'est surtout le ton aimable de son coloris qui séduit les yeux; ses figures sont composées à ravir. C'est ce qu'il prouve encore à merveille par une *Vénus qui entre au bain*, dont le haut surtout est admirable. Mais peut-on attendre autre chose d'un maître dont le talent particulier est les femmes ?

« M. Coypel a exposé un grand tableau de la *Destruction du palais d'Armide*, étonnant pour la composition et d'un feu surprenant. Malgré toute la fureur qu'il a peinte sur le visage et dans l'attitude de cette enchanteresse, il a dû représenter sa rare beauté, de sorte qu'il a justifié exactement ces deux vers :

Armide est encor plus aimable
Qu'elle n'est redoutable.

« Dans un autre petit tableau du *Sommeil de Renaud*, il a également soutenu ce double caractère si difficile à allier. Il a mis une grande finesse d'expression dans les figures de plusieurs petits Amours, qui se moquent du courroux de la magicienne, et dont les attitudes semblent dire que, malgré sa fureur, ils la comptent encore dans l'amoureux empire (1). »

Un anonyme, qui écrivait sur le *Salon de 1741* (2), pousse des cris d'admiration à propos d'un *Fleuve* de Vanloo. « La *bele* figure, monsieur, la *bele* figure ! *ele arète, ele étone*, la toile disparaît; il y a là un *home extraordire*, à la vérité, mais c'est un *home*. » Plus loin, en citant une *Vue de Pontchartrain*, dessinée à la plume par M. de Marolles, dessinateur du roi, le même anonyme s'écrie : « Je suis fort embarrassé de vous dire ce qu'on en pense. Personne ne parle; on reste là surpris, saisis, immobiles. Il n'y a qu'un cri confus qui exprime mieux le ravissement que les paroles, mais qu'on ne saurait vous faire sentir. La langue balbutie pour en vouloir trop dire, la bouche se ferme, et ce sont les yeux qui parlent. On l'a vu, on le veut voir encore; on fait place à d'autres curieux, mais on revient, il est toujours nouveau. On en fait un nouvel examen bien circonstancié, on croit que c'est tout, on s'imagine qu'on est content. On fait quelques pas, il faut encore retourner une fois. L'attrait se réveille; il vous sollicite, il vous ramène ; nouvelle admiration, nouveaux chagrins quand il faut s'éloigner ; et enfin de tout cela, il ne reste que le désespoir de n'en pouvoir parler assez dignement. » Ne croirait-on pas qu'il s'agit de la *Transfiguration ?*

Un autre anonyme, qui étudiait, en 1746, les causes de la décadence des arts, les résume en une seule, la préférence accordée aux glaces sur les tableaux dans la décoration des appartements (1) ! Bachaumont, qui rédigea des *Lettres sur les salons de 1767 à 1777* (2), n'a guère de plus saines idées sur la mission des artistes. Il pense que « l'*Adonis changé en anémone par Vénus* fait honneur à la sensibilité de M. l'Epicié ! » Il ajoute « qu'on n'admire pas également le *Centaure Chiron*, du même auteur, *instruisant Achille dans la musique*. Le premier n'a pas une peau assez basanée, ou plutôt un cuir assez tanné (3). » La vogue qu'obtinrent les lettres de Bachaumont nous aide à mesurer l'ignorance de ses contemporains en matière de beaux-arts. Dans ces opuscules vantés, l'oubli des plus simples notions esthétiques, le mauvais goût et les barbarismes sont poussés à un degré inimaginable. « M. Huet, qui s'est voué particulièrement aux animaux, charme la multitude par un *Dogue se jetant sur des oies ;* » cependant « on trouve le dogue trop outré, que les poules ressemblent à des chauves-souris (4). » Au salon de 1771, « la Grenée, peintre voluptueux, ragaillardit le cœur du vieillard et porte le trouble jusque dans le cœur de l'Agnès la plus innocente. » Le tableau du *Médecin aux urines*, par le Prince, « soit par sa composition, soit par son expression, fait beaucoup d'honneur à l'invention du poëte (5). » A l'exposition de 1773, « on admire l'expression du *Fleuve Ocamandre, desséché par les feux de Vulcain, implorant le secours des dieux* (6). » Bachaumont met

(1) *Description des tableaux exposez au Louvre, lettre à Mme la marquise du S. P. R.* 1738, in-12.

(2) *Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant général au bailliage et siége présidial de Chaumont-en-Bassigny, au sujet des tableaux exposez au salon du Louvre.* Paris, le 5 septembre 1741, in-12. Ce pamphlet est remarquable de cacographie et d'incorrection typographique.

(1) *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, le mois d'août* 1746.

(2) *Mémoires secrets*, t. XI et XIII.

(3) Lettre II sur le salon de 1769.

(4) Lettre II, 20 septembre 1769.

(5) Lettre II, 14 septembre 1771.

(6) Statue de Claudion.

au nombre des chefs-d'œuvre du salon de 1775 une *Fête champêtre donnée par les odalisques*; « elles plaisent fort aux spectateurs, et ils ne quittent qu'avec peine cet assemblage d'un sexe ravissant. » Tous les jugements de cet écrivain caractérisent également un esprit étroit et des mœurs corrompues.

Une multitude de pamphlets sont conçus dans ces données et rédigés dans ce style (1). Si Diderot et les critiques modernes l'emportent sur leurs devanciers, c'est moins par les appréciations que par le mérite littéraire. Rarement ils voient au delà de la forme; rarement ils percent l'écorce pour pénétrer jusqu'à l'aubier; leurs éloges et leur blâme portent uniquement sur la partie technique; ils nient que la peinture et la plastique soient tenues d'élever l'art et d'être utiles. Quant à nous, nous soutenons que l'art doit correspondre aux besoins moraux, entretenir les bons penchants, étouffer les inclinations vicieuses. Nous ne prétendons pas, toutefois, réduire les artistes aux sujets graves; nous ne leur demandons pas de copier Cimabué et Giotto, de grouper des anges dans les cieux ou de mettre en scène les traits de vertu pour lesquels M. de Montyon a fondé des récompenses temporelles. Nous désirons seulement qu'une impression morale résulte de leurs compositions; les peintres d'histoire, de genre, d'intérieur, de paysage, de marine, peuvent, à différents degrés, exercer sur l'homme une influence salutaire et toucher utilement une corde sensible de son être. Quand Poussin retrace un site magnifique, des eaux limpides, des bouquets d'arbres touffus, il éveille en nous l'idée des jouissances vraies que nous offre la nature et de la reconnaissance que nous devons au Créateur. Greuze, par ses drames intimes, ranime dans les cœurs le sentiment de la famille. Les intérieurs d'églises de Peter Néefs nous portent au recueillement; les batailles de Van der Meulen flattent notre fierté patriotique; les kermesses de David Teniers, en nous communiquant leur gaieté expansive, nous placent dans des dispositions douces et bienveillantes. Pour être moral, pour développer nos meilleurs instincts, un artiste n'a pas besoin de recourir à l'écriture ou à l'histoire; il lui suffit d'agir, soit directement, soit par analogie, sur la partie noble et spirituelle de notre organisation.

Ces principes, nous les croyons incontestables, et nous nous proposons de les appliquer dans l'examen que nous allons faire de l'exposition de 1844.

Si ces principes, que nous croyons incontestables, n'étaient les nôtres depuis longtemps, nous en sentirions l'urgence et la vérité en visitant le salon de 1844. Est-ce une inspiration puissante, un sentiment intime, est-ce l'intelligence d'un but, qui dirigent dans le choix des sujets nos artistes contemporains? point : aux uns le gouvernement a commandé de quoi remplir des cadres vides à Versailles, et ils ont saisi leurs pinceaux, sans goût, sans entraînement, peut-être même avec une secrète et naturelle antipathie pour le sujet imposé. D'autres, aspirant aux faveurs du budget, ont mis en scène des anecdotes du présent règne, susceptibles de trouver place au milieu du panthéon de toutes les gloires de la France. Il en est qui, remarquant la réaction religieuse des esprits, ont spécialement travaillé pour complaire aux fabriques de nos églises. D'autres, enfin, ont étudié les inclinations des particuliers et frappé à la porte des salons. Quel que soit le genre des tableaux exposés, nous y avons rarement aperçu les étincelles de ce feu sacré, maintenant étouffé sous la cendre des instincts commerciaux. Les peintures dites religieuses offrent de pâles réminiscences des vieux maîtres : *Saintes familles*, *Annonciations*, *Descentes de croix*, *Ecce homo*, *Madeleines*, *Samaritains*, refaits pour la centième fois après Raphaël, après Rubens, après Rembrandt, sont des pastiches conçus sans conviction, enfantés uniquement par l'espérance d'un placement avantageux. Les tableaux de genre sont empruntés aux romans à la mode, aux recueils rimés de nos versificateurs élégiaques, aux scènes les plus vulgaires de notre vie usuelle. Les paysages reproduisent le premier coin de terre venu, sans que le peintre s'inquiète de la beauté des lignes et de la poésie des sites. De même que les sujets, la forme change et se modifie suivant les caprices des acheteurs. Point de méthode, point de direction fixe, point de continuité d'efforts. Tel peintre qui, l'année dernière, avait adopté les effets brillants et chaleureux, interpose un nuage grisâtre entre ses toiles et le spectateur. Tel portraitiste s'était signalé par son coloris terne et faux; vous le voyez aujourd'hui garnir ses fonds de décorations d'opéra, et chercher dans les effets outrés la vogue qui s'attache toujours aux partis extrêmes. A-t-il reconnu son erreur? s'est-il livré, par amour de l'art, à d'honorables tâtonnements? Non; sa clientèle a voulu qu'il changeât de manière, et il en a docilement changé. Au lieu de se développer dans une voie déterminée, comme l'ont fait les grands artistes, ceux de nos jours sacrifient sans cesse leur personnalité aux exigences de la mode.

(1) Les principaux sont : *Observations sur les ouvrages de messieurs de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au salon du Louvre en l'an 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture, à M. le président de B.; Réponse de M. Résine, râpeur de tabac, à M. Raphaël, peintre de l'Académie de Saint-Luc, entrepreneur général des enseignes de la ville, faubourg et banlieue de Paris, par Cochin fils*, 1769, *in*-12; *Lettre de M. Raphaël le jeune sur le salon de 1769, par Daude de Jossan; Deuxième lettre du même sur le salon de 1771; Dialogue sur la peinture, à l'occasion du salon de 1773; Observations sur les ouvrages exposés au salon du Louvre*, ou *Lettre à M. le comte de ****, par Colson, 1773, in-12; deux *Lettres* sur le salon, l'*Espion anglais*, t. VII. Ces lettres sont une compilation des jugements d'alors et contiennent une curieuse notice sur l'Académie de peinture, sculpture et gravure. Londres, 1783, in-12.

Sans aborder la question technique, il suffit d'ouvrir le livret au hasard, pour apprécier la déplorable abondance des sujets nuls ou puérils. A côté des emprunts faits à la Bible, vous retrouvez les scènes mythologiques, *Psyché*, *Jupiter et Léda*, *Flore*, *Daphnis et Chloé*, la *Nymphe de la Seine*. Vous rencontrez, parmi les sujets de genre, la *Rose*, les *Baigneuses*, *Tout beau!* une *Femme centenaire*, *Pauvre mais heureuse*, *Fleur-de-Marie au tapis-franc*, *Combien gagnerais-je? Elle se souvient qu'elle a été fleur*, *J'en suis bien fâché*, une *Conjugaison*, *j'aime*, *tu aimes*, *elle aime*, la *Fille mal gardée*, etc., etc. Les chasses, les chevaux, les chiens, les chats, sont multipliés à l'infini, et des disciples flamands de Paul Potter ont imaginé de peindre des vaches de grandeur naturelle.

Nous n'insisterons pas plus longtemps sur les impressions qu'excite en nous une première visite; peut-être se modifieront-elles quand nous ferons le voyage du salon par étapes, en arrêtant nos regards sur les plus remarquables compositions. Nous apporterons dans notre examen la justice impartiale et prudente que l'on doit à des artistes dont on juge en quelques mots la tâche d'une année; mais nous avons dû signaler d'abord les funestes résultats des expositions annuelles, de l'absence de tout principe, de tout enseignement philosophique de l'art et de toute croyance religieuse.

LE BALLET ITALIEN.

La pétulance et l'exagération italienne ne se voient nulle part aussi nettement que dans l'exécution d'un ballet, et ce genre d'ouvrage trahit un côté du caractère méridional tout à fait naïf et enfantin. Le ballet pantomime de l'Italie ressemble par le fonds à l'ancien mélodrame français. Il est orné comme lui de cavernes, de brigands, de fioles empoisonnées, d'un traître, d'un tyran et d'un enfant courageux. Pour bien jouir de ces représentations, il faut se mettre au point de vue d'un écolier âgé de dix ans. C'est une concession que le public de ce pays-là fait volontiers à l'auteur.

Le parterre italien s'émeut trop facilement pour pouvoir supporter une action dramatique forte ou terrible. Une tragédie de Shakspere, exactement traduite, causerait des évanouissements dans la salle ou bien un cri général d'horreur et de réprobation. La tragédie classique d'Alfieri est, comme la nôtre, une suite de récits avec une action énergique, mais qui se passe dans les coulisses, parce que le spectateur n'aurait pas la force de la voir. En Italie, les grandes péripéties appartiennent au ballet, qui les adoucit par la musique, les voile à demi par la pantomime et les rend agréables à l'œil sous le satin blanc, les toques de velours et les paillettes. Ces précautions une fois prises, le spectateur étant assuré contre l'excès d'émotion, les acteurs peuvent donner librement carrière à l'emphase et à l'exagération. L'artiste italien nage heureux dans le ballet comme le poisson dans l'eau, à cause de la nécesssité d'élargir ses mouvements sur l'échelle énorme de la perspective. La cadence de la chorégraphie, au lieu d'être une entrave, ne le met que plus à l'aise.

Il faut voir deux personnages qui doivent se jeter dans les bras l'un de l'autre, se rapprocher en mesure, faire deux pas en arrière, trois en avant, reculer encore, s'avancer de nouveau et s'embrasser enfin à point nommé sur le coup d'archet des violons. Il faut voir, pendant ce temps-là, les cinquante figurants parfaitement alignés, témoigner l'attendrissement ou la joie par des gestes d'un ensemble irréprochable; tous les yeux levés au ciel, toutes les jambes écartées dans la même posture, toutes les mains à la fois sur tous les cœurs; ils se remuent comme un seul homme. Le premier jour, vous en riez, car la nature est trop loin de là pour que votre esprit se prête à la convention; mais bientôt vous vous accoutumez à cette symétrie, qui est un art au fond; et si un moment pathétique arrive, si l'acteur est bon et la musique touchante, vous finissez par y prendre du plaisir et par distinguer autre chose que du bruit, des grimaces et des gambades.

C'est à Gênes, il y a un an, que j'ai fait connaissance avec le ballet italien. Pendant tout le mois de janvier, on ne jouait au théâtre Carlo-Felice que le *Bélisaire* du maestro Donizetti, et *Floreska*, ballet mélodrame à grand tapage, en sorte que j'ai eu le loisir d'apprécier ces deux ouvrages, d'une conception facile. Le ballet est la mort des orchestres. On ne sait pas assez de gré aux pauvres musiciens de se démancher les épaules ou de souffler leurs pou-

mons dans des tubes, tandis que l'acteur, qui se démène comme un diable, prend un exercice violent, à la vérité, mais salutaire. Quand je vois les trombones éclater en gammes chromatiques, pour nous faire entendre ce que pense un personnage secondaire, qui n'a pas même de panache sur la tête, je soutiens qu'on abuse des instruments et qu'on prodigue les cuivres.

Une autre réforme importante à faire au ballet italien serait de supprimer les danses d'hommes. A chaque instant se présentent une trentaine de singes sautant sur leurs talons, s'entremêlant le sabre à la main et s'imaginant nous divertir beaucoup, parce qu'ils nous montrent alternativement leur profil droit et gauche. Mais occupons-nous de *Floreska*. L'héroïne est une jeune dame polonaise, mariée à Edwinski, un fort grand seigneur tout couvert de plumes. Le ciel a béni leur union en leur accordant un petit enfant blond admirablement frisé, véritable chérubin destiné à d'étranges vicissitudes. Au premier acte, on danse; des feux de bivouac annoncent que tout à l'heure on se battra. En effet, le cruel Zamoski, autre seigneur, ennemi des jeunes époux, s'avance avec ses troupes. On court aux armes. On va chercher des sabres très-recourbés, et on danse un dernier pas avant de livrer bataille, tandis que Floreska et son mari se font de tendres adieux. Le signal du combat est donné. La mêlée s'engage. Zamoski est mis en fuite; mais la pauvre Floreska, tombée dans une embuscade, est emmenée avec son enfant. Le mari, au désespoir, veut se tuer d'abord; puis il change d'idée et court après les ravisseurs.

Au second acte, nous sommes dans le château de Zamoski, homme de six pieds, œil flamboyant, longue barbe, pantalon collant d'un rouge féroce. Aussitôt que ce tyran peu délicat aperçoit sa belle prisonnière, il se donne de grands coups de poing à s'enfoncer la poitrine, pour exprimer qu'il devient subitement amoureux d'elle; il passe neuf fois la main dans ses cheveux, pour faire entendre que sa raison s'égare; puis il arpente la scène d'une vitesse incroyable, en décrivant autour de la dame des cercles de plus en plus étroits. Vainement Floreska se jette à ses genoux; il lui répond par un grincement de dents. Elle lui oppose son enfant; il saisit l'enfant, le lance à son confident, qui le jette à un autre soldat, et, en une seconde, le pauvre chérubin va rebondir de main en main jusqu'au fond du théâtre. Le tyran s'irrite de l'opposition. Bientôt il n'a plus d'humain que ses gants blancs, et l'héroïne va être dévorée, lorsque la mère de Zamoski paraît et prend l'infortunée sous sa protection. Cet incident n'arrête que pour un instant la violence de ce forcené. Il témoigne son hésitation et sa contrariété par l'écart prodigieux de ses jambes, puis il fait vingt-sept fois le tour du théâtre en moins d'une minute et revient décidé à passer outre. Alors sa mère, dans l'intention de lui dire: « Tue-moi plutôt que de consommer ton crime, » le prie de tirer son poignard, lui prend la main armée entre les siennes, et, dirigeant la pointe du poignard sur son propre cœur, elle pousse et retire l'instrument dix fois de suite, et ils se balancent ainsi tous deux comme des pagodes de porcelaine. L'amour triomphe encore dans l'âme du tyran, et la mère, poussée à bout, lève ses deux bras en l'air; un coup de tam-tam part de l'orchestre: c'est la malédiction maternelle. Zamoski, épouvanté, s'allonge comme un serpent; ses mains atteignent la coulisse et ses pieds sont au milieu de la scène. Floreska, provisoirement sauvée, tombe évanouie par terre. Sur ces entrefaites, un messager arrive; c'est Edwinski déguisé; il ne peut plus dissimuler en voyant son épouse sans mouvement; il se jette sur elle; on le reconnaît, on l'enchaîne, et le voilà dans le fond d'un cachot.

Par un antique usage, le dénoûment d'un ballet doit courir la poste. Tout va très-vite au troisième acte. Edwinski reçoit dans sa prison une visite de sa femme et de son enfant, introduits par la vieille mère qui les protége. Cette bonne dame a une double clef de la cellule du prisonnier; elle lui ouvre, et il peut embrasser tout ce qu'il aime. Cependant Zamoski entre précipitamment; il cherche sa victime. Sa mère l'enferme dans la cellule, et on s'enfuit. Le décor change subitement. Edwinski, coiffé d'un panache gigantesque, livre un nouveau combat. On s'attaque le plus vite qu'on peut, le tyran est tué en un clin d'œil; on se retrouve rapidement, on s'embrasse au galop, on se caresse à franc étrier, on se rejoint à bride abattue, on danse à toutes jambes, on se félicite avec impétuosité, on remercie le ciel à tire-d'aile, l'orchestre précipite la mesure, frappe brusquement l'accord final, et la toile tombe comme la foudre. Tel est le ballet italien.

On croira sans peine que, plus tard, j'ai dû voir d'autres ballets plus beaux, plus animés encore que celui-ci. La vivacité napolitaine mène ces spectacles avec bien plus de feu qu'on ne saurait le faire à Gênes; mais j'étais à mon début, et jamais aucune autre caverne, jamais aucuns brigands, ni héroïnes de satin blanc, ni petits enfants frisés, ni tyrans peu délicats, ne m'ont fait autant d'impression que ceux de *Floreska*. Je puis me flatter d'avoir été, à la première représentation de ce ballet, le spectateur le plus neuf et le moins blasé de toute la salle. Par la suite, étant habitué au climat, nourri de macaroni et rafraîchi par l'eau à la neige et la limonade, je perdis ce sentiment du ridicule qu'on respire avec notre brouillard *humorique;* le tyran m'effraya, l'héroïne m'intéressa, l'enfant me fit sourire, et je ne pénétrai plus dans les cavernes qu'avec un *movimento di orrore* et *tutto tremente di paura;* c'est pourquoi, ne voulant plus revenir sur ce sujet, j'ai parlé du ballet de Gênes de préférence à tous les autres.

PAUL DE MUSSET.

ÉTAT

DES

TRAVAUX D'ART EN FRANCE,

EN 1844.

Les travaux d'art ont toujours eu en France une importance capitale. De tout temps les sympathies de la nation leur ont été acquises, et souvent notre pays a marché à la tête de l'Europe dans la voie des conquêtes pacifiques auxquelles notre ère a définitivement assigné la première place. On sait quels nombreux ouvrages aussi remarquables par leur étendue et leur beauté que par leur utilité les gouvernements ont tour à tour laissés sur le sol de la patrie comme un témoignage de leur passage. L'ancienne monarchie, l'empire, la restauration ont enrichi le pays de magnifiques monuments qui assurent sa prépondérance artistique, et chacun d'eux, en élevant ces symboles d'une pensée intelligente, semblait obéir aux instincts généreux de la nation.

De nos jours le gouvernement issu de la révolution de juillet a fait plus encore, il a secondé de tout son pouvoir ces tendances permanentes, et grâce à ses efforts, tout ce qui avait été commencé depuis l'époque impériale a été achevé, et bien d'autres importants travaux ont été entrepris.

C'est à l'étonnante impulsion communiquée à la sculpture, à l'architecture, à la peinture, durant ces dernières années, impulsion telle, qu'elle a déjà produit d'immenses résultats en bien peu de temps, que la pensée de ce tableau a été due, et nous croyons que jamais moment plus opportun ne s'est rencontré pour résumer l'ensemble des travaux exécutés ou en cours d'exécution dans le royaume.

Cette impulsion, les beaux-arts la doivent surtout à la révolution de juillet. C'est de cette époque que date l'importance qu'ils ont prise, et c'est une justice que nous nous plaisons à lui rendre avec tous les hommes impartiaux. Entre tous les ministres qui se chargèrent, après l'établissement d'une nouvelle dynastie, du fardeau de l'administration, M. Thiers est peut-être celui qui a le plus provoqué ce mouvement. Son esprit actif et amoureux de toutes les formes que revêt l'intelligence comprit tout de suite de quel intérêt puissant il était pour l'avenir de la révolution de rallier autour d'elle les sympathies des gens éclairés par l'énergique appui que les arts trouveraient auprès de la royauté du 9 août. Il savait combien, dans notre pays de France, toutes les classes accueillent avec enthousiasme les projets qui peuvent ajouter à son éclat en perpétuant le souvenir de sa grandeur; combien on se plaît à voir honorer la mémoire des grands hommes et des belles actions; combien le peuple salue avec une joie fière les monuments consacrés à la gloire de la patrie ou qui lui donnent une splendeur nouvelle. Il fit donc un appel aux artistes et à tous ceux qui savaient manier le ciseau ou le pinceau, architectes, peintres, statuaires; il demanda

de l'aider dans cette voie où la France était impatiente d'entrer. C'était encore un hommage, et le plus beau de tous, rendu à cette révolution que la pensée, bien plus encore que la force, avait fait naître et grandir. Cet appel fut entendu, et de toutes parts les travaux commencèrent avec une activité dont bien peu de siècles ont donné l'exemple.

Les hommes éminents qui succédèrent à M. Thiers au ministère de l'intérieur ajoutèrent encore à cette noble impulsion. Parmi eux, M. Duchâtel se fit remarquer par le zèle constant qu'il apporta dans toutes les questions d'art, et, sous son administration, on vit se continuer le mouvement imprimé depuis 1830. Ce mouvement se propage encore aujourd'hui avec une louable ardeur, et si tous les résultats désirables n'ont pas été obtenus, du moins faut-il reconnaître que beaucoup d'efforts heureux ont été tentés, que d'excellents travaux ont été entrepris, et que d'autres s'achèveront un jour.

Réjouissons-nous donc de ce qui a été fait; espérons que les erreurs qui ont été commises ne seront pas perdues pour l'avenir; oublions, s'il se peut, pour quelques instants, l'esprit frondeur qui est le cachet de notre nation, et n'imitons pas surtout ce général de l'antiquité qui, ayant gagné trois batailles en un mois, regrettait de n'en avoir pas gagné dix.

MONUMENTS HISTORIQUES.

Deux ministères se partagent les fonds votés annuellement pour l'entretien, la réparation et la construction des monuments qui ont un intérêt historique, religieux ou purement artistique : ce sont le ministère de l'intérieur et le ministère de la justice et des cultes.

En dehors des travaux entrepris avec les fonds du gouvernement, et qui sont répartis sur toute la surface du royaume, les départements et les communes en font exécuter avec leurs propres ressources; mais, entre tous, les travaux commandés par le département de la Seine et la ville de Paris ont peut-être seuls une haute et sérieuse importance. Ils tiennent même un rang considérable dans l'ensemble des travaux dont nous aurons à nous occuper.

La direction des beaux-arts a deux bureaux distincts, desquels relèvent les travaux dont l'administration lui est confiée : le bureau des beaux-arts et celui des monuments historiques.

Au bureau des beaux-arts appartiennent exclusivement les travaux de peinture et de sculpture entrepris pour le compte du gouvernement. C'est lui qui, chaque année, distribue dans les églises et les musées du royaume les tableaux et les statues achetés des deniers de l'État; c'est encore lui qui dirige les travaux d'art exécutés dans les édifices modernes que des crédits spéciaux permettent d'embellir, d'agrandir, de restaurer ou même de fonder, tels, par exemple, que le palais du Luxembourg, le palais de la Chambre des députés, le palais des Beaux-Arts, la Madeleine.

On se ferait difficilement une idée de l'importance et du nombre de ces travaux. Nous tâcherons plus loin d'en donner un aperçu exact et succinct.

Le titre seul du bureau des monuments historiques explique sa destination. A lui reviennent toutes les études relatives à l'entretien ou à la réparation des édifices qui ont une valeur réelle, aussi bien au point de vue de l'art qu'au point de vue de l'histoire. Tout le sol de la France est parsemé de ces monuments, et, il faut bien le dire, le plus grand nombre, la presque totalité même, a été trouvé dans un triste état de conservation. Tous les efforts de la commission sous l'inspiration de laquelle agit le bureau des monuments historiques tendent à sauver de la ruine et des dégradations qui proviennent de la main des hommes aussi bien que de celles du temps ces débris d'une époque que tant de souvenirs glorieux entourent. C'est entre eux qu'il doit répartir les fonds alloués par les chambres à cet effet, et c'est par ses soins qu'un tableau complet des richesses monumentales de la France a été dressé; ce tableau, nous le donnerons plus loin. Les monuments qui s'y trouvent classés sont désormais placés sous la surveillance de la commission, et l'on peut espérer que, grâce au zèle, à l'activité qu'il déploie, les temps sont passés où l'on pouvait craindre leur destruction.

Avant 1830, le bureau des monuments historiques n'existait pas. Tout ce qui se rattachait à la conservation de ces monuments relevait directement du bureau des beaux-arts; aucuns fonds n'étaient spécialement alloués pour leur entretien, et, si l'on consulte les documents ministériels du temps de la restauration, on reconnaîtra bientôt que, sauf un bien petit nombre de cas, les monuments historiques dont la France s'enorgueillit demeuraient dans un état complet d'abandon. Et encore les rares travaux qui furent entrepris à cette époque, sur la demande des chapitres métropolitains, ont-ils été dirigés sans aucun respect pour la tradition, sans aucune intelligence de l'art. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, nous rapellerons les réparations exécutées à la cathédrale de Besançon, qui ont eu pour résultat immédiat de détruire le caractère de son architecture en dissimulant le faîte du monument, tourelles et clochetons, sous une espèce de toit. L'église de Saint-Tront, de Périgueux, a été également en partie détériorée par des travaux mal dirigés.

En 1831, un premier fonds de 80,000 fr. fut affecté au service des monuments historiques, et à cette même époque, M. Vitet, nommé inspecteur général, reçut la mission importante d'étudier les besoins de ce service et de rendre compte au ministre de l'état des richesses monumentales du pays. Cette nouvelle inspection générale, qui devait être

d'une si grande utilité pour l'avenir de l'art, dépendait du bureau des beaux-arts.

On sait tout le zèle et toute l'intelligence que M. Vitet, un des hommes à qui l'art sérieux doit le plus, déploya dans ces délicates fonctions.

En 1835, M. Prosper Mérimée remplaça M. Vitet, appelé au conseil d'Etat. L'organisation de ce service reta d'ailleurs la même.

En 1837, le fond d'allocation fut porté à 200,000 fr. Déjà l'importance des monuments historiques commençait à se faire apprécier; les premières études entreprises sous la direction de M. Vitet et de M. Mérimée avaient attiré l'attention de l'autorité supérieure et des esprits éminents. On comprenait mieux de quel intérêt il était pour la France, où tant de sympathies entourent les questions d'art, de sauver d'une ruine imminente les témoins glorieux de nos annales, de conserver debout comme un symbole du passé ceux de nos édifices que le temps et les révolutions avaient épargnés. Inspiré par cette pensée généreuse, M. Vatout, directeur des bâtiments civils au ministère de l'intérieur, fonda une commission dont il se réserva la présidence, et qui fut composée de MM. Mérimée, secrétaire, Vitet, baron Taylor, Lenormant, Leprévost, de Montesquiou, Duban et Caristie. Cette commission, approuvée par le ministre, eut dans ses attributions la répartition des fonds spéciaux affectés à l'entretien des monuments historiques, l'examen des études d'art d'après lesquelles les travaux devaient être entrepris, et la direction de ces travaux.

Depuis son installation, cette commission n'a pas cessé de fonctionner avec un zèle et une intelligence dignes de tous nos éloges, et les services qu'elle a su rendre au pays, dans sa sphère artistique, lui méritent l'estime et la reconnaissance de tous ceux qui gardent dans leur cœur le souvenir de nos gloires nationales.

Au mois de septembre 1839, quand la direction des bâtiments civils passa au ministère des travaux publics, la commission des monuments historiques demeura au ministère de l'intérieur. Elle subit une nouvelle organisation, passa sous la présidence immédiate du ministre et la vice-présidence de M. Vitet, et proposa la création d'un bureau spécial qui, sous la dénomination de bureau des monuments historiques, fut attaché à la direction des beaux-arts.

L'allocation annuelle fut alors portée à 400,000 fr.

En 1842, sur la proposition de M. de Sade, député, le fond alloué au bureau des monuments historiques atteignit le chiffre de 600,000 fr.

Ce chiffre sera maintenu au budget de 1844. Un instant, M. le comte Duchâtel avait eu la pensée, sur la proposition de la commission, de demander que l'allocation annuelle fût élevée à 800,000 fr.; mais la nécessité de rétablir l'équilibre dans le budget a contraint le ministre d'ajourner ce projet jusqu'au moment où l'état de nos finances permettra aux représentants du pays d'accorder cette augmentation de crédit.

La commission des monuments historiques, dont nous venons en quelques mots de retracer l'origine et les développements successifs, se compose aujourd'hui de MM. Vitet, conseiller d'État, membre de l'Académie des inscriptions et belles lettres, député, vice-président; P. Mérimée, inspecteur général des monuments historiques; comte de Montesquiou, pair de France; A. Passy, sous-secrétaire d'État au ministère de l'intérieur, député; Cavé, maître des requêtes, directeur des beaux-arts; Vatout, conseiller d'État, député, président du conseil des bâtiments civils; A. Leprévost, membre de l'Institut, député; de Golbéry, député; Denis, député; comte de Sade, député; comte de Laborde, membre de l'Institut; Lenormant, membre de l'Institut; baron Taylor, inspecteur des établissements des beaux-arts; Caristie, architecte, membre du conseil des bâtiments civils; Duban, architecte, membre du conseil des bâtiments civils; Grille de Beuzelin, chef du bureau des monuments historiques, secrétaire. Elle siége sous la présidence de M. le ministre de l'intérieur.

Une des premières et des plus importantes questions qui se présentèrent à l'esprit des membres de la commission fut celle du meilleur emploi des fonds alloués à l'entretien des monuments historiques. Après quelques tâtonnements, la commission s'arrêta à un nouveau système de répartition qui présente de notables avantages. L'augmentation des fonds votés en 1840 lui permit d'appliquer ce système d'une efficacité reconnue, et qui consiste à porter sur les édifices les plus considérables et les plus menacés la majeure partie des ressources mises à sa disposition.

L'expérience avait déjà prouvé que des secours lents et partiels sont à peine suffisants pour pallier les progrès de la destruction; que, pour être vraiment utiles, les restaurations doivent être rapides et complètes; et que ces restaurations, entreprises à temps et promptement exécutées, sont infiniment moins coûteuses qu'une suite de petits travaux qu'il faut sans cesse recommencer. Au point de vue de l'art, le système des grandes restaurations ne trouve pas moins d'avantages; grâce à de larges allocations, on peut donner aux travaux une direction méthodique et les confier à des architectes de talent. Ce ne sont pas toujours les ravages du temps qui sont les plus funestes aux édifices, mais bien souvent d'incomplètes et maladroites réparations.

Mais ce système, depuis longtemps proclamé le plus favorable à la conservation des monuments, ne put être adopté que lorsque l'allocation annuelle fut portée à 400,000 fr.

Cependant la convenance d'affecter une grande partie des fonds dont la commission disposait à ceux des monuments qui avaient eu le plus à souffrir des

injures du temps et de la barbarie des hommes, ou qui présentaient un caractère artistique plus important, ne devait pas faire négliger à la commission les édifices qui, moins curieux au point de vue architectural ou historique, ou moins endommagés, méritaient cependant son attention.

La commission a résolu ce problème difficile de la manière la plus satisfaisante. Nous allons, à ce sujet, transcrire un passage du rapport qu'elle adressa à M. le ministre de l'intérieur le 20 mai 1840 :

« En présence des besoins nombreux que chaque jour lui révèle, la commission ne pouvait concentrer toutes ses ressources sur quelques monuments exceptionnels, n'accordant aux autres que des promesses dont quelquefois ils n'auraient pu attendre l'effet. Elle a donc cru devoir diviser les secours de votre département en plusieurs catégories : les uns assez considérables pour compléter ou du moins pour avancer notablement la restauration des édifices auxquels ils s'appliquent ; les autres, destinés seulement à retarder les progrès de la destruction, et à permettre d'attendre le moment où l'on pourra disposer de ressources suffisantes, etc. »

Quant à la pensée qui a présidé au classement des édifices, on la comprendra mieux si nous laissons encore parler l'éloquent rapporteur, M. P. Mérimée :

« Les titres des monuments qui doivent prendre place dans la première catégorie ont été pesés avec la plus scrupuleuse impartialité. Dans son examen, qui s'est étendu à toute la France, la commission n'a voulu encourager aucun style particulier ; elle ne s'est préoccupée ni de la destination des monuments, ni de leur position géographique. Libre de toute influence étrangère, elle n'a pris en considération que l'importance artistique des édifices, leur situation matérielle, les ressources locales qui peuvent leur venir en aide ; enfin elle n'a rien négligé pour assurer le bon emploi des subventions accordées par le ministère de l'intérieur. On sait que peu de nos provinces possèdent des architectes qui aient fait des études spéciales nécessaires pour bien conduire de grandes restaurations. Pour la première fois, cette année, on a confié les plus importantes à des architectes que leur talent reconnu désignait à la confiance de l'administration. La légère augmentation de dépense résultant, dans quelques cas, du déplacement de ces artistes, est amplement compensée par la garantie d'une bonne exécution. »

Avec ce rapport, la commission des monuments historiques adressa au ministre une première liste des édifices qu'elle avait provisoirement classés. Cette liste comptait de mille cinquante à onze cents monuments dispersés sur le sol de la France, depuis Dunkerque jusqu'à Bayonne, aussi bien dans les cités les plus importantes que dans les plus humbles localités. Dans ce tableau, et aux deux extrémités, le département des Bouches-du-Rhône figurait pour soixante-six monuments, et le département de la Haute-Saône pour un.

Le département de la Seine, non plus que les édifices diocésains, n'étaient compris dans ce tableau.

A ce premier document officiel était joint un tableau où se lisaient les noms des monuments désignés pour recevoir des subventions en 1840, sur le crédit de 400,000 fr. affecté aux monuments historiques.

Dix monuments avaient obtenu des allocations de 10,000 fr. et au-dessus.

Aveyron.	Eglise de Conques.
Bouches-du-Rhône.	Théâtre romain d'Arles.
Loiret.	Eglise de St-Benoît sur Loire.
Maine-et-Loire.	Eglise de Cunault.
Puy-de-Dôme.	Eglise d'Issoire.
Seine-Inférieure.	Eglise Saint-Jacques de Dieppe.
Seine-et-Oise.	Eglise de Mantes.
Tarn-et-Garonne.	Cloître de Moissac.
Vaucluse.	Théâtre romain d'Orange.
Yonne.	Eglise de Vezelay.

Vingt monuments avaient été portés pour des allocations de 5,000 fr. et au-dessus.

Aisne.	Ancienne cathédrale de Laon.
Allier.	Eglise de Souvigny.
Calvados.	Eglise de Lisieux.
Drôme.	Eglise de Saint-Paul-Trois-Châteaux.
—	Pendentif de Valence.
Eure.	Eglise de Conches.
Gard.	Eglise de Saint-Gilles.
Loir-et-Cher.	Eglise de Saint Nicolas de Blois.
Lot.	Eglise de Souillac.
Manche.	Eglise de Sainte-Marie du Mont.
Morbihan.	Clocher de Quelven, à Guern.
Oise.	Ancienne cathédrale de Noyon.
—	Eglise de la Basse-Œuvre, à Beauvais.
Haut-Rhin.	Eglise de Thann.
Puy-de-Dôme.	Eglise de Mozat.
Seine-Inférieure.	Collégiale d'Eu.
—	Théâtre romain, à Lillebonne.
Seine-et-Marne.	Eglise de Saint-Quiriace, à Provins.
Somme.	Chapelle du Saint-Esprit, à Rüe.
Var.	Eglise de Saint-Maximin.
Vaucluse.	Eglise du Thor.

Quatre-vingt-douze monuments se partagèrent d'autres allocations dont le chiffre n'atteignait pas 5,000 fr.

Ainsi, sur mille cinquante à onze cents monuments classés en 1840, cent vingt-deux obtinrent des secours proportionnés en même temps à leurs besoins et aux ressources de la commission.

Mais bientôt des renseignements plus exacts et les tournées annuelles d'inspection augmentèrent considérablement le nombre des monuments historiques dont la commission eut à s'occuper. Si quel-

ques-uns des noms portés sur le premier tableau furent élagués, d'autres en quantité plus considérable prirent leur place. Parmi ces monuments, plusieurs durent leur classement aux progrès des études archéologiques qui appellent chaque jour l'attention des autorités sur de nouveaux édifices, dont, pour nous servir des expressions du rapport du 24 novembre 1842, on fait pour ainsi dire la découverte.

A la fin de l'année 1842, les édifices qui pouvaient prétendre à être classés parmi les monuments historiques s'élevaient au nombre de deux mille quatre cent vingt. Mais les découvertes qu'amènent encore les inspections annuelles, et les renseignements fournis par les correspondants du ministère, ne permettent pas de regarder cette liste comme tout à fait complète.

Sur ces deux mille quatre cent vingt monuments, la plupart ont été l'objet d'une demande de secours dont le montant est le plus souvent indéterminé. Mais à la fin de 1842, quatre cent soixante-deux affaires seulement avaient pu être suffisamment instruites pour que la commission fût en état d'apprécier exactement le chiffre des dépenses qu'entraîneraient les réparations reconnues utiles et nécessaires.

Le nombre de ces affaires est aujourd'hui de plus de six cent cinquante.

Les quatre cent soixante-deux devis joints aux études terminées en 1842 s'élèvent à la somme de 5,959,217 fr.

Et encore il faut remarquer, ainsi que le fait observer le rapport de la commission, que dans ce total ne figurent, en général, que des travaux de consolidation, c'est-à-dire qu'on n'y comprend pas les dépenses auxquelles donneraient lieu des restaurations complètes.

Cette somme énorme de 5,959,217 fr. ne représente que le sixième environ des demandes adressées au ministère de l'intérieur; cependant les besoins de deux mille quatre cent vingt monuments inscrits ne doivent pas être évalués à six fois cette somme; les affaires les plus urgentes ont été les premières instruites, et les monuments les plus considérables sont ceux dont la situation a dû être étudiée de préférence. Ce sont ceux-là dont les réparations doivent être les plus dispendieuses.

Et d'ailleurs, qu'est-ce qu'une telle somme, pour si importante qu'elle soit, en présence de deux mille quatre cent vingt monuments, dont la plupart ont de sept cents à trois cents ans d'existence!

Au rapport de la commission des monuments historiques du 24 novembre 1842, était jointe une liste des monuments auxquels des subventions ont été accordées pendant les années 1840, 1841 et 1842.

Nous pensons que nos lecteurs liront avec intérêt un document que son importance recommande aux amis de l'art architectural, et qui témoigne en même temps, et des efforts de l'administration pour arracher à la ruine tant de magnifiques et curieux débris du passé, et des progrès qu'ont faits chez nous les études archéologiques.

Cette conviction nous a engagé à le donner dans toute son étendue.

Ain.	Fragments antiques à *Belley*.
Aisne.	Ancienne cathédrale de *Laon*.
—	Ancienne église de l'abbaye St-Jean des Vignes, à *Soissons*.
—	Eglise de Saint-Yves de *Braisne*.
Allier.	Eglises de *Sourigny*, de *Saint-Menoux*, d'*Ebreuil*.
Alpes (Basses).	Eglise de *Senez*, fouilles de *Riez*, église d'*Allos*, tour de *Barcelonnette*.
Alpes (Hautes-).	Eglise d'*Embrun*.
Ardèche.	Eglise de *Tournon*.
Ardennes.	Eglises de Saint-Nicolas de *Rethel*, de *Mouzon*, de *Verpel*.
Ariége.	Eglise de *Laroque*.
Aube.	Eglises de St-Urbain de *Troyes*, de *Ricey-le-Bas*, de *Montieramey*, de Saint-Pierre de *Bar-sur-Aube*, de *Rosnay*.
Aude.	Eglises de *Rieux-Merinville*, église et cloître de *Saint-Hilaire*, églises de *Carcassonne*, de Saint Just de *Narbonne*.
Aveyron.	Eglise de Sainte-Foi de *Conques*, clocher et église de *Belmont*.
Bouches du-Rhône.	Théâtre romain d'*Arles*, amphithéâtre romain à *Arles*, cloître de Saint-Trophime à *Arles*, ancienne abbaye de *Montmajour*, fouilles à *Aix*.
Calvados.	Eglises de Saint-Pierre de *Touques*, de Saint-Pierre de *Lisieux*, château de *Falaise*, tapisserie de *Bayeux*, églises de *Tours*, de *Sequeville*, Prieuré de *Saint-Gabriel*, églises d'*Etreham*, de *Dives*, de *Colleville*, d'*Ouistreham*, de *Bernières-sur-Mer*, de *Norrey*.
Cantal.	Eglises de *Montsalvy* et de Notre-Dame des Miracles de *Mauriac*.
Charente-Inférieure.	Arc romain à *Saintes*, église Sainte-Marie des dames de *Saintes*, clocher de l'église de *Marennes*, clocher de l'église de *Moëze*.
Cher.	Maison de Jacques-Cœur à *Bourges*, fouilles et fragments antiques (musée de *Bourges*), église de *Saint-Pierre-les-Etieux*.

Corrèze.	Eglises d'*Uzerche* et de *St-Angel*.
Corse.	Fouilles d'*Ajaccio*.
Côte-d'Or.	Puits de Moïse à l'ancienne Chartreuse de *Dijon*, fouilles à *Saint-Seine* et à *Alize*, églises de *Semur*, de *Flavigny*, de *Saint-Thibault*, de *Saint-Seine* et de *Meursault*.
Côtes-du-Nord.	Ancienne cathédrale de *Tréguier*.
Creuse.	Bains romains à *Evaux*, tapisseries à *Boussac*, églises de *Chambon*, de *Fursac*, de la *Souterraine*.
Dordogne.	Eglise de *Sarlat*.
Doubs.	Cloître de *Montbenoist*.
Drôme.	Pendentif de *Valence*, églises de Saint-Bernard de *Romans*, de *Saint-Paul-Trois-Châteaux* et de *Sainte-Restitut*, ancienne cathédrale de *Die*.
Eure.	Chapelle de l'hospice d'*Harcourt*, église de *Fontaine-la-Sorêt*, fouilles d'*Evreux*, église du *Petit* et du *Grand Andelys*, églises et flèches de *Conches*.
Eure-et-Loir.	Eglise Saint-Pierre de *Dreux*.
Finistère.	Eglise et jubé de *Folgoët*, église et clocher de *Ploesgustel-Saint-Germain*.
—	Ancienne cathédrale de *Saint-Pol-de-Léon*, église de *Creis-Ker*, à *Saint-Pol-de-Léon*, église de *Lambader*.
Gard.	Tour Magne de *Nîmes*, pont du Gard, église de *Saint-Gilles*.
Garonne (Haute-).	Eglises de Saint-Just de *Valcabrère* et de *Venerque*, fouilles de *Martres*.
Gers.	Eglises de *Condom* et de *Lombez*.
Gironde.	Eglises de Saint-Jean de *Bazas*, de *Vertheuil*, de *Saint-Macaire*, de Saint-Seurin de *Bordeaux*, de Saint-Michel de *Bordeaux*, de Sainte-Croix de *Bordeaux*, de *Petit-Palais*, d'*Aillaz* et de *Saint-Emilion*.
Hérault.	Eglises de *Saint-Pons* et de Saint-Nazaire de *Béziers*.
Ille-et-Vilaine.	Ancienne cathédrale de *Dol*, chapelle de *Langon*.
Indre.	Tour blanche d'*Issoudun*, vitraux dans l'église de *Mézières en Braisne*.
Isère.	Temple antique (servant de musée) à *Vienne*, églises de Saint-Maurice de *Vienne*, de
Isère (suite).	Saint-Antonin, près *Saint-Marcellin*.
Jura.	Eglise de *Chissey*.
Loir-et-Cher.	Eglises de Saint-Nicolas de *Blois*, de la Trinité de *Vendôme*, de Nanteuil de *Montrichard*.
Loire.	Eglise d'*Ambierle*.
Loire (Haute-).	Eglises de *Saint-Didier-la-Sauve*, de *Chaise-Dieu*, de Saint-Julien de *Brioude*.
Loire-Inférieure.	Eglise de *Riotard*.
Loiret.	Chapelle Saint-Jacques à *Orléans*, tour de *Beaugency*, églises de *Ferrières*, de *Saint-Benoît-Fleury*, de Notre-Dame de *Cléry*, de *Germigny*.
Lot.	Eglise de *Souillac*, obélisques de *Figeac*, église de *Montat*.
Lot-et-Garonne.	Eglises de *Leyrac*, de *Mézin* et de *Moiras*.
Maine-et-Loire.	Eglises de *Cunault*, de *Savernières*, de *Gennes* et de *Montreuil-Bellay*, dolmen près *Saumur*.
Manche.	Donjon de *Lahaye-du-Puits*, château de *Torigny*, églises de *Lessay*, de *Sainte-Marie-du-Mont*, de *Marigny*, de *Cerisy-la-Forêt*, pierre monumentale de Henri II d'Angleterre à *Avranches*.
Marne.	Eglises d'*Orbais*, de *Montmort*.
Marne (Haute-).	Eglise de *Joinville*, fragments antiques (musée de *Langres*).
Mayenne.	Eglise et chapelle Saint-Crépin d'*Evron*, église de *la Roë*, camp fortifié de *Jublains*.
Meurthe.	Eglise de *Saint-Nicolas*, ancienne cathédrale de Toul.
Meuse.	Eglise de *Rambercourt-aux-Pots*, calvaire de *Halton-Chatel*.
Morbihan.	Jubé de *Faouët*.
Moselle.	Acqueduc romain de *Jouy*.
Nièvre.	Eglises de *Clamecy*, de *Saint-Reverien*, de *Donzy*.
Nord.	Beffroi de *Bergues*, pyramide de la bataille de Fontenoy à *Cysoing*.
Oise.	Ancienne cathédrale de *Noyon*, églises des Minimes de *Compiègne*, de *Saint-Martin-aux-Bois*, de la Basse-Œuvre de *Beauvais*, de *Tracy-le-Val*, ancienne cathédrale de *Senlis*, camp romain de *Champherd*.
Orne.	Vitraux à Notre-Dame d'*Alençon*, église Notre-Dame-sous-l'Eau de *Domfront*.

Pas-de-Calais.	Beffroi d'*Arras*, peintures anciennes dans l'église d'*Aire*.
Puy-de-Dôme.	Eglises Notre-Dame du Port de *Clermont*, de *Montferrand*, d'*Issoire*, de *Saint-Nectaire*, de *Manglien*, de *Chauriac*, de *Chambon*, de *Mozat*, Sainte-Chapelle de *Vic-le-Comte*, croix de *Royat*.
Pyrénées (Basses-).	Eglises de Sainte-Croix d'*Oloron*, de Sainte-Marie près *Oloron*, de *Lambeye*.
Pyrénées (Hautes-).	Eglise de *Saint-Savin*.
Pyrénées-Orientales.	Eglise et cloître d'*Elne*, églises de *Coustouge*, de *Marjevol*.
Rhin (Bas-).	Eglises de *Marmoutiers*, de *Rosheim*, de *Neuviller*, d'*Andlau*.
Rhin (Haut-).	Eglises de *Thann*, de *Murbach*, de *Lauttembach*.
Rhône.	Eglises de Saint-Paul de *Lyon*, de *Salles*.
Saône (Haute-).	Fouilles de *Membrey*.
Saône-et-Loire.	Porte d'Aroux à *Autun*, théâtre romain à *Autun*.
Sarthe.	Eglise Notre-Dame de la Couture du *Mans*, Notre-Dame des Prés du *Mans*, de *Saint-Calais*, de la *Ferté-Bernard*.
Seine.	Hôtel de la Trémouille (acquisition de fragments) à *Paris*, hôtel Torpanne (acquisition de fragments) à *Paris*.
Seine-Inférieure.	Eglises Saint-Ouen de *Rouen*, de *Lillebonne*, de Saint-George de *Boscherville*, de *Fécamp*, de Saint-Jacques de *Dieppe*, d'*Harfleur*, d'*Eu*, de *Tréport*, de *Sainte-Gertrude*, de *Saint-Jean*, d'*Elbeuf*, donjon de Philippe-Auguste à *Rouen*, monument de la Fierté à *Rouen*, théâtre romain à *Lillebonne*, chapelle du collége d'*Eu*, fouilles d'*Etretat* et de *Sainte-Marguerite*, mosaïque de *la forêt de Brotonne*.
Seine-et-Marne.	Eglises de *Voulton*, de Saint-Quiriace de *Provins*, de *Champeaux*, de la *Chapelle-sur-Crécy*, de *Moret*, de *Donnemarie*, cloître de l'hospice de *Provins*, crypte de *Jouarre*.
Seine-et-Oise.	Eglises de Mantes, de Saint-Sulpice de *Favières*, de Notre-Dame d'*Etampes*, de *Saint-Leu-Taverny*, vitraux de l'église de *Montfort-l'Amaury*, tour de *Montlhéry*.
Sèvres (Deux-).	Eglises d'*Airvault*, de *Celles*, de *Saint-Généroux*, de *Parthenay-le-Vieux*, d'*Oyron*.
Somme.	Eglises de *Poix*, de *Namps-au-Val*, d'*Airaisne*, d'*Ailly-sur-Noye*, de *Tilloloy*, de *Berteaucourt*, chapelle Saint-Esprit de *Rue*, tombeaux dans l'église de *Folleville*.
Tarn.	Eglise de Saint-Salvi d'*Alby*.
Tarn-et-Garonne.	Clocher de l'église de *Caussade*, cloître de *Moissac*.
Var.	Eglises de Saint-Louis d'*Hyères*, de *Six-Fours*, de *Saint-Maximin*, de *Sollies-Haute-Ville*, fouilles de *Pomponiana*, ancienne chartreuse de *Thoronet*.
Vaucluse.	Théâtre et arc romains à *Orange*, arc romain à *Cavaillon*, pont de *Vaison*, fouilles à *Avignon*, palais des papes et tombeau de Jean XXII à *Avignon*, églises du *Thor* et de Saint-Siffrein de *Carpentras*, fouilles d'*Apt*, ancienne cathédrale de *Vaison*.
Vienne.	Eglises Notre-Dame de *Poitiers*, de *Saint-Savin*, Notre-Dame de *Chauvigny*, de *Ligugé*, de *Lapuye*, de *Fontaine-le-Comte*, de *Nouaille*, ancienne église Saint-Jean servant de musée à *Poitiers*, château de *Chauvigny*, ancienne abbaye de *Charroux*, château de *Gençay*.
Vienne (Haute-).	Eglise du *Dorat*.
Vosges.	Maison de Jeanne d'Arc à *Domremy*, fragments antiques et vitraux (musée d'Epinal).
Yonne.	Eglises de *Vezelay* et de *Saint-Père-sous-Vezelay*.

Ainsi, sur deux mille quatre cent vingt monuments classés à la fin de 1842, deux cent quatre-vingt-quinze ont obtenu des subventions. C'était déjà cent soixante-treize de plus qu'en 1840.

AMÉDÉE ACHARD.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

THÉOPHILE,

PRÊTRE ET MOINE.

—

ESSAI SUR DIVERS ARTS, PUBLIÉ PAR LE COMTE CHARLES DE L'ESCALOPIER, PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION PAR J. MARIE GUICHARD (1).

—

Aujourd'hui que le dédain qu'inspiraient, il y a à peine un demi-siècle, les merveilleux chefs-d'œuvre des artistes du moyen âge, a fait place à une admiration d'autant mieux sentie qu'elle a été plus longtemps comprimée, le livre du moine Théophile, édité par M. de l'Escalopier, ne saurait manquer d'être favorablement accueilli du public. Vers les douzième et treizième siècles, sous l'empire d'une féodalité presque toujours violente, l'intelligence résidait plutôt dans l'individu que dans la masse; les esprits heureusement doués laissant à l'écart une société où dominait la force brutale, apportaient aux arts leurs inspirations, leurs rêveries et leur activité créatrice; de là tant de peintres, d'architectes, de sculpteurs, d'orfèvres et d'ingénieux ouvriers; de là ces admirables et capricieuses fantaisies dont nous retrouvons encore les traces vivantes aux voûtes des basiliques, aux verrières des châteaux gothiques, sur les marges des manuscrits ou aux porches ruinés des abbayes; le livre de Théophile est le manuel où vinrent puiser les auteurs de ces charmantes productions.

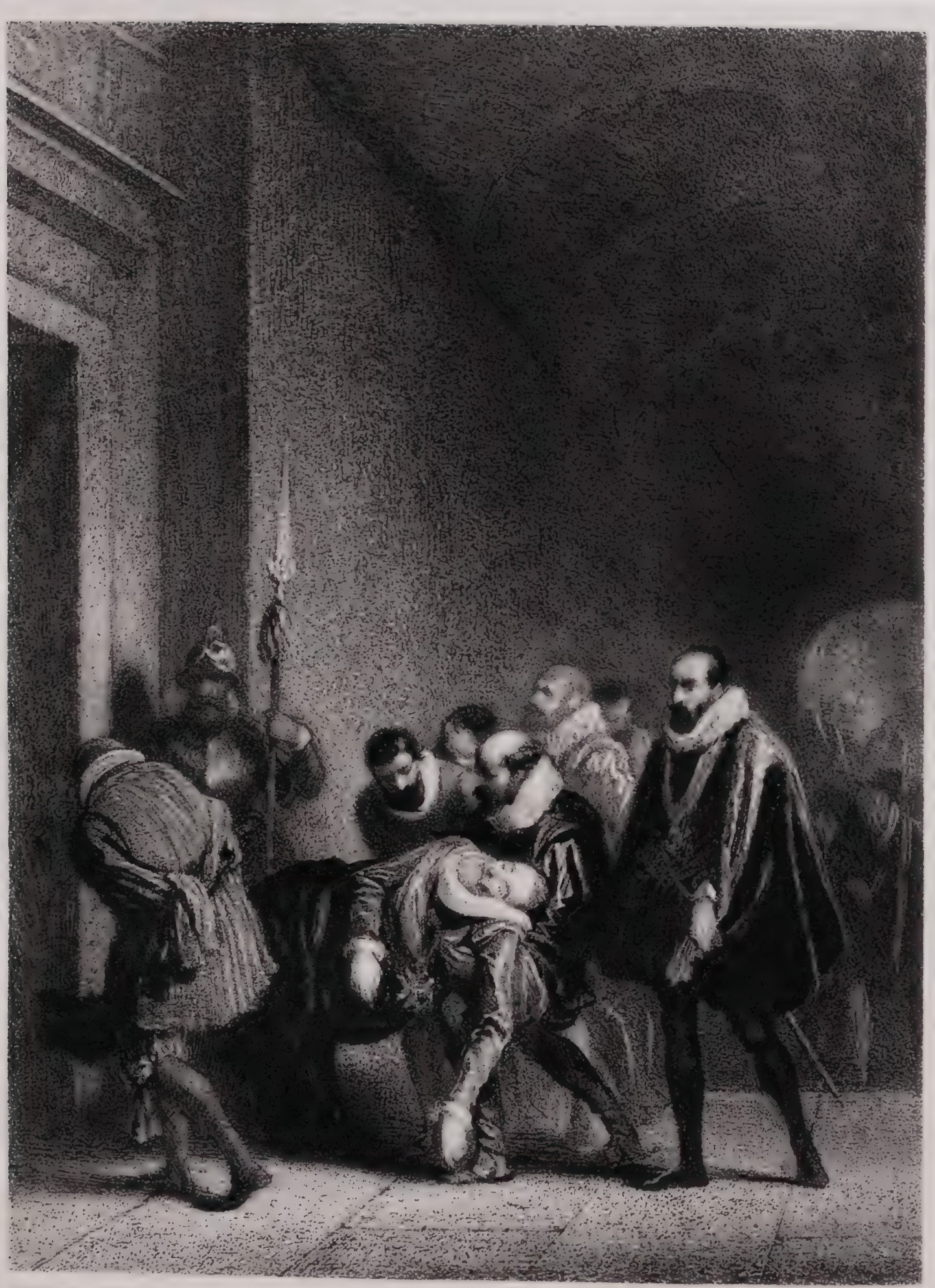
L'essai sur divers arts (*Diversarum artium schedula*) date du douzième et du treizième siècle; on ne sait rien de Théophile, sinon qu'il était moine; l'ouvrage contient trois livres, le premier traite de la peinture proprement dite; le deuxième de la fabrication du verre et du coloriage des vitraux; le troisième est consacré à l'orfèvrerie, à la niellure, à la ciselure et à la fusion des métaux. Ces trois livres réunis forment, à vrai dire, une encyclopédie complète où chaque procédé et chaque méthode sont soigneusement décrits. Toutefois, Théophile nous paraît plutôt manipulateur habile et expérimenté que grand artiste; c'est un maître prévoyant, modeste, bien renseigné, et qui se borne à constater fidèlement les résultats de ses observations. En peinture, ses préceptes vont rarement au delà de la mixture des substances colorantes. « Peintres, sachez d'abord composer les couleurs, puis appliquez vos soins à les bien mêler. » Voilà le programme qu'il a tracé lui-même et dont il s'est rarement départi. Voulez-vous représenter sur votre tableau une tête de vieillard ou de jeune homme, une draperie, la chevelure d'un enfant, des arbres, des animaux, des fleurs, les colonnes d'un temple, peu importe? Le moine vous guidera dans le choix et la préparation des couleurs; il vous dira aussi les ingrédients nécessaires aux peintures sur bois, sur mur ou sur parchemin; mais il ne vous apprendra ni les lois de la composition, ni les règles de la perspective. La patience, cette grande vertu du moyen âge, et le respect de la tradition, qui semble avoir été si persistant dans les écoles depuis la décadence du style byzantin jusqu'à la renaissance, tels sont les conseils de Théophile aux artistes; son but, c'était l'ornement des édifices sacrés et la fabrication des objets nécessaires aux pompes et aux solennités de l'Église; les récompenses qu'il promet à l'artiste laborieux sont celles que Dieu réserve aux élus dans le ciel.

Il serait superflu d'insister ici sur l'importance de l'ouvrage de Théophile, et sur les notions précieuses qu'y recueilleront les archéologues et les antiquaires. Au moyen âge, les artistes étaient nombreux, féconds, pleins de zèle; mais on écrivait peu sur les arts, et la *Diversarum artium schedula* est sans contredit, dans son genre, le livre le moins imparfait qui nous reste de cette époque; aussi M. de l'Escalopier n'a-t-il rien négligé pour compléter et perfectionner sa remarquable publication. La traduction française, qu'il a ajoutée au bas des pages, est faite avec une rare sagacité et toute l'élégance que comportait la matière. En effet, il ne s'agissait point ici de paraphraser un poëte ou un romancier, il fallait suivre pas à pas le texte latin et le reproduire mot pour mot avec une rigoureuse fidélité, sous peine d'être inexact. Dans des notes critiques qui forment un appendice considérable, M. de l'Escalopier s'est appliqué à expliquer les termes douteux, les passages obscurs qu'offrait parfois la plume de son auteur; c'était là assurément une tâche difficile et dont le jeune savant s'est acquitté avec non moins d'érudition que d'habileté. Enfin, dans l'introduction, M. J. Marie Guichard a signalé tous les faits propres à éclairer l'histoire du livre depuis le douzième siècle; il a discuté la valeur et l'authenticité des manuscrits qui ont fourni le texte; il a fixé l'époque approximative où Théophile écrivit son traité; puis il a terminé par l'analyse de quelques chapitres de l'*Essai sur divers arts*, d'où il résulte clairement que le moine connaissait la peinture à l'huile, et que par conséquent le Flamand Jean Van-Eyck n'est point, comme certains critiques l'ont prétendu, l'inventeur de ce procédé.

G.

(1) Paris, chez J.-A. Toulouse, rue du Foin-Saint-Jacques, 8. Un beau volume in-4°. Prix : 18 fr.

ROBERT-FLEURY



Henri IV transporté au Louvre

EUGENE LE ROUX

Environs d'Honfleur

SALON DE 1844.

Le salon carré est le sanctuaire du musée; on y place les richesses de l'exposition, les grandes pages, les commandes ministérielles. Les artistes aspirent à y être admis, et c'est à la fois pour eux un honneur et un avantage, car là seulement leurs œuvres sont convenablement éclairées, à l'abri du faux jour ou des ténèbres. Nos pérégrinations commencent naturellement par le salon carré.

Une gigantesque toile attire tout d'abord nos regards; c'est la fédération du 14 juillet 1790. Ce sujet patriotique présentait différents obstacles que M. Auguste Couder n'a qu'imparfaitement surmontés. Ce n'est pas que la composition fût difficile; il suffisait de copier la gravure connue de Duplessis-Bertaux, la planche grossière, mais exacte, qui accompagne le n° 53 du *Journal de Prudhomme*, et celle qu'a publiée Camille Desmoulins en tête du n° 34 des *Révolutions de France et de Brabant*. L'embarras était de ranger dans une vaste plaine cent trente mille hommes de gardes nationales, plus de quatre cent mille spectateurs, et de faire ressortir au milieu de cette multitude les plus remarquables épisodes. M. Couder a garni son premier plan de personnages secondaires, et relégué dans le lointain les scènes essentielles. Il a omis l'École militaire, le seul monument qui caractérise le Champ de Mars; l'Autel de la Patrie n'est pas au centre, comme il y devrait être; on ne distingue ni la galerie couverte, revêtue de draperies bleu et or, qu'on avait construite pour la Cour, ni les deux maréchaux de France qui portent l'oriflamme, ni le bataillon des vétérans, ni les élèves militaires, ni les députations de l'armée, ni les administrateurs de Paris, ni les présidents des districts, ni l'évêque d'Autun, ni la Fayette, le héros de la solennité. L'artiste a-t-il choisi le moment de la célébration de la messe, celui où le serment est prononcé, celui où les fédérés forment des rondes? M. Couder n'a précisé aucun des incidents de la Fédération; les assistants ne coopèrent point à une action commune, et ne donnent que de vagues symptômes de l'enthousiasme fanatique dont parlent les relations du temps. Les figures, prises isolément, sont d'un agréable aspect, et peintes dans la manière élégante d'Eugène Lami; mais l'ensemble manque d'effet. Jamais pourtant fête populaire n'avait prêté à de plus magiques agencements de lumière. Le 14 juillet 1790, la pluie tombait par torrents; mais, vers les trois heures, le soleil perça les nuages et se montra dans toute sa splendeur. Cette circonstance, dont M. Couder n'a point profité, lui permettait de mettre en relief les groupes principaux.

Ce tableau devait être un monument; il représente l'une des phases les plus importantes de la période révolutionnaire; il en résume l'esprit et la ferveur; n'est-il pas à déplorer que l'auteur soit resté au-dessous de son sujet, et se soit contenté des allures du tableau de genre? M. Couder pouvait être à la fois un peintre et un historien; s'il n'a pas accompli cette double mission, ce n'est pas faute d'habileté technique; c'est parce que, pour reproduire la *Fédération*, il fallait se pénétrer des sentiments de l'époque, en devenir acteur par la pensée, se transporter à ce rendez-vous célèbre où les délégués des quatre-vingt-trois départements s'unirent par un pacte solennel. M. Couder n'a songé qu'à l'exécution patiente d'un grand nombre de figures juxtaposées; peut-être aussi a-t-il été gêné dans l'exercice de son libre arbitre?

Au-dessus de la *Fédération* plane une autre commande ministérielle, la *Bataille de Dreux*, par

M. Auguste Debay. Ce tableau est sans doute destiné à la ville de Dreux, qui n'aura pas lieu de s'applaudir du présent du Ministre de l'Intérieur. C'est un horrible mélange de torses contournés, de figures convulsives, de chevaux emportés, de catholiques et de protestants. La seule partie distincte est une longue branche d'arbre morte, qui coupe le ciel en deux fractions inégales. Dans cette peinture à grand fracas, M. Auguste Debay s'est proposé le *Massacre de Chio* pour modèle, mais il n'a point les qualités brillantes par lesquelles M. E. Delacroix rachète ses erreurs.

Plus calme, moins prétentieuse, la *Bataille d'Ascalon*, de M. Larivière, offre des groupes habilement disposés. Les combattants sont un peu flegmatiques pour des croisés qui marchent à la rencontre des Sarrasins ; le seigneur roi Baudouin IV a les traits un peu efféminés; toutefois le tableau est d'une couleur harmonieuse et d'un bon dessin.

M. Karl Girardet a exécuté pour Versailles *Gaucher de Châtillon défendant seul l'entrée d'une rue dans le faubourg de Minich*. La figure du vieux guerrier n'exprime pas la résignation héroïque d'un homme qui affronte une mort inévitable pour sauver le roi de France. Les assaillants sont vulgaires de types et d'attitudes; on ne sent sous leurs habits ni les muscles, ni la chair vivante. Demander une bataille à M. Karl Girardet, c'était méconnaître un talent, qu'on retrouve tout entier dans sa petite vue d'une *Porte latérale de la mosquée d'el Moyed, au Caire*. Nous aurons occasion de revenir sur la funeste influence des commandes officielles, point de mire de l'ambition des artistes, et qui sont à notre sens la perte de l'art, en imprimant aux artistes une direction contraire à leur capacité réelle.

Maximilien Ier relevant l'ordre de la Toison d'or n'est qu'une vignette sur une grande échelle. A la vérité, ce sujet, choisi par M. Albert Roberti, est une des scènes les moins intéressantes de l'histoire de Bourgogne. Qui s'inquiète aujourd'hui de l'ordre de la Toison d'or et du chapitre des chevaliers tenu dans l'église de Saint-Sauveur de Bruges, en 1478? Il faut laisser dans l'oubli de semblables anecdotes, à moins qu'on ne se sente la force de les rehausser par la vigueur de la touche et la puissance de l'effet.

Le vaisseau *le Vengeur*, chanté par Lebrun et M.-J. Chénier, occupe annuellement les pinceaux de quelque artiste enthousiaste. La *Revue britannique* et M. Jal, prenant en main les documents officiels, ont clairement démontré que le fait même était controuvé ; néanmoins MM. Lepoittevin, Leullier, Morel-Fatio, etc., ont traduit en peinture la prose emphatique de Barrère, et M. Ernest Slingeneyer, d'Anvers, a été séduit par l'exemple. M. Slingeneyer a considérablement amoindri le mérite de nos marins; des hommes jaunes, phthisiques, malingres, comme il les a peints, peuvent sans regret sacrifier leur misérable vie. Au sortir de l'hôpital de la marine, ils se hâtent de s'abîmer sous les flots, ils s'empressent de disparaître, et ils font bien ; M. Slingeneyer a étudié des constitutions maladives et les a transférées sur la toile ; mais est-ce là le dévouement sublime dont la fable du *Vengeur* était une manifestation ?

Il existe chez les artistes une fâcheuse tendance à s'épargner des dépenses d'imagination. Ils s'attachent, non pas aux sujets inédits, mais à ceux qui leur sont traditionnellement indiqués. On dirait qu'il y a des thèmes sur lesquels quiconque manie le pinceau est tenu de s'exercer, une fois au moins durant le cours de sa carrière. Tantôt ces thèmes sont désignés par les prédilections populaires ; tantôt leur excellence est établie par le choix qu'en ont fait successivement les artistes de premier ordre. Depuis que les maîtres du seizième siècle ont puisé dans l'Ancien ou le Nouveau Testament, tous les peintres paraissent se croire obligés de baptiser un certain nombre d'études d'après nature des noms de *Fuite en Egypte*, *Adoration des mages*, etc. De là cette agglomération de tableaux d'église, qui se copient les uns les autres, et dont le moindre défaut est souvent l'hétérodoxie. Cette année, on en compte à l'exposition deux cent trente-deux, seize tirés de l'Ancien Testament, soixante-dix-neuf empruntés à l'Évangile, et cent trente-sept scènes religieuses, têtes de Christ, portraits de saints, etc. Les *Annonciations*, les *Educations de la Vierge*, les *Saintes familles*, les *Madeleines*, les *Samaritaines*, les *Baptêmes du Christ*, les *Agonies*, les *saint Sébastien*, les *sainte Elisabeth de Hongrie*, sont plusieurs fois répétés ; mais la plupart de ces tableaux n'ont pas coûté trop d'efforts à leurs auteurs. Par exemple, dans le *Baptême de Jésus*, de M. Daverdoing, d'Arras, vous reconnaîtrez le *Père des Loges* de Raphaël, le *Saint Jean-Baptiste* du même, des figures du *Jugement dernier* et de la *Transfiguration*. L'artiste s'en est emparé sans hésitation, mais malheureusement sa couleur et son dessin n'appartiennent qu'à lui.

S'il est dangereux de parodier les compositions anciennes, il ne l'est pas moins d'innover à contresens. Tous les peintres qui ont représenté l'*Annonciation* ont constamment posé l'ange à quelques pieds du sol, et Marie à genoux, interdite, troublée, s'humiliant devant la volonté céleste. M. Romain Cazes a changé cette disposition, et sa Vierge, commodément assise dans un fauteuil à bras, donne audience à l'ange Gabriel prosterné devant elle.

M. Champmartin, qui expose un *Sinite venire ad me parvulos*, a également dénaturé le récit de l'Évangile. D'après saint Marc, quand on présenta à Jésus-Christ de petits enfants à bénir, il était environné de ses disciples, de Pharisiens qui voulaient l'éprouver, et d'une multitude immense qui le suivait avidement, qui se pressait autour de lui pour recueillir les moindres paroles tombées de la bouche divine.

Disciples, Pharisiens, Hébreux, ont été supprimés par M. Champmartin, qui n'a conservé que des groupes de femmes et d'enfants en sevrage. Ces enfants ont tous le même âge, la même physionomie, les mêmes chairs blafardes, la même nudité. Si l'on suppose que les jeunes Juifs étaient affranchis de l'usage des vêtements, il faut admettre aussi que la chaleur du climat exerçait une action sur leur épiderme; les petits Hébreux de M. Champmartin ont l'air d'enfants parisiens qu'on a déshabillés pour leur faire prendre un bain froid. Son Christ, auquel il a voulu donner une expression de mansuétude, ressemble à une femme affublée d'une barbe postiche.

La *Conversion de saint Paul*, par M. Félix Cottrau, n'est pas conforme au texte des Actes des Apôtres. Le passage du chapitre IX, que cite le livret, n'est pas le seul où soit raconté ce mystérieux événement, et l'on ne saurait s'en rendre compte sans lire les chapitres ultérieurs. « Lorsque j'étais en chemin, dit saint Paul au roi Agrippa, je vis en plein midi briller du ciel une lumière plus éclatante que celle du soleil (*Act. des Ap.*, chap. XXVI, vers. 15). » Cette lumière pure, indépendante du choc des éléments, cette lumière qui efface l'éclat du soleil à son zénith, M. Cottrau l'a remplacée par des éclairs, un reflet d'orage, un déploiement terrible des forces surnaturelles. A la communication immédiate qu'indique le texte, M. Cottrau a substitué deux anges, qui montrent du doigt ces mots tracés dans le ciel sur un écriteau circulaire : « *Cur me persequeris?* » Pourquoi ce latin, quand saint Paul dit formellement, au verset 14 du chapitre XXVI : « J'entendis une voix qui me parlait en langue hébraïque (*Audivi vocem mihi loquentem in linguâ hebraicâ*). » Evidemment M. Cottrau n'a lu que le chapitre IX, et ne s'est pas donné la peine de tourner le feuillet. Au lieu de suivre les indications de l'Écriture, il a retracé une scène de désordre et de violence; saint Paul et ses compagnons sont renversés pêle-mêle, et il ne reste debout qu'un énorme cheval, qui se cabre au milieu du tableau.

Autant M. Cottrau a cherché le mouvement, autant M. Norblin l'a évité en retraçant un autre incident de la vie de saint Paul. Rien de plus tranquille, de plus méthodique, de plus compassé, que l'assemblée de philosophes athéniens au milieu de laquelle l'apôtre fait entendre pour la première fois la parole divine. Ils ne manifestent ni étonnement, ni incrédulité. L'unique but du peintre paraît avoir été de prouver qu'il savait passablement ajuster des draperies et mettre en place des modèles.

La conversion de saint Augustin offrait un sujet non moins imposant que celle de saint Paul, mais plus difficile à traiter; celle-ci est accompagnée de circonstances matérielles; celle-là est le fruit de combats intérieurs. Le saint Augustin de M. Paulin Guérin n'a point d'attributs distinctifs. On ne saurait, sans avoir recours au livret, comprendre quel est cet homme qui lève les yeux au ciel et fait avec ses bras des signaux télégraphiques. Son confident Alype, suivant le livret, le contemple avec un profond étonnement; mais, avec sa barbe noire, ses bras nus et sa toge cicéronienne, il a plutôt l'aspect d'un Brutus qui se drape en conspirateur de tragédie pour ruminer la mort de César.

Nous passerons rapidement sur les tableaux d'église du grand salon. En parler longuement, serait se rendre passible des peines qui punissent la profanation. Quelles têtes de Christ! quelles vierges lourdes et pâteuses! quels apôtres sans noblesse et sans dignité! M. Dupavillon, dans un second *Baptême de Jésus*, a prodigué les tons crus et l'outremer. M. Victor Robert, dans une seconde *Conversion de saint Paul*, a pratiqué dans les nuages une fenêtre sur laquelle une tête d'ange se découpe en silhouette. Le *Jésus-Christ* de M. Henri de l'Etang marche au Calvaire, dans une atmosphère de noires vapeurs, entouré de personnages qui, confusément entrelacés, forment, pour ainsi dire, une haie sèche de jambes et de bras. M. Louis Boulanger, jugeant avec quelque raison qu'il n'égalerait pas Van-Dyck et Rubens, leur a emprunté sa *Notre-Dame de pitié*. C'est toujours une preuve de bon goût.

Le *Christ présenté au peuple juif*, de M. Vincent Ferréaud, est une de ces peintures communes où la nouveauté de la composition ne rachète pas la vulgarité du sujet. Dans le *Saint André* de M. Jouy, de grosses femmes soutiennent des enfants chétifs, de maigres bourreaux torturent une victime d'une taille démesurée; il n'y a point de proportion entre les personnages, et, par conséquent, point de perspective. M. Théodore Chassériau, l'auteur de *Jésus au jardin des Olives*, a mieux compris les lois fondamentales de la peinture. Son coloris est faible; la lumière qui éclaire le champ de Gethsemani est un demi-jour qui peut émaner de la lune ou du soleil levant; néanmoins ses apôtres sont posés d'une façon assez naturelle, quoique l'on eût été en droit d'attendre plus de noblesse et de convenance dans les attitudes de disciples qui ont cédé à la lassitude physique, sous l'impression d'un sentiment élevé. Les parties nues sont largement modelées. Le Christ est enveloppé de draperies d'un style sévère, mais la tête est empruntée à un type trivial et manque de l'expression dont elle doit être empreinte, après la solennelle prière que le Sauveur vient d'adresser à son père. En s'arrêtant de préférence sur ce verset : « Il retourna vers ses disciples, qu'il trouva endormis, » M. Chasseriau s'est condamné à ne reproduire que des personnages immobiles. Le Sauveur n'agit, ne parle, ne témoigne ses impressions qu'après avoir réveillé ses trois disciples; dans le moment qu'a choisi l'artiste, l'action est suspendue; le rapport de Jésus-Christ avec ses apôtres est interrompu, et les sentiments qui animent l'Homme-Dieu sont

de nature à ne pouvoir être exprimés extérieurement. Malgré la froideur de la composition, ce tableau est très-supérieur à la *Descente de croix* que M. Chassériau avait exposée en 1842. Élève de M. Ingres, dont il fut primitivement le fidèle imitateur, M. Chassériau adopte insensiblement une manière plus large et moins conventionnelle.

Un cadavre vu de dos, trois personnages dans le lointain, un paysage d'un vert sombre, voilà ce que M. Etex intitule *Saint Sébastien, martyr*. Le cadavre, attaché par le bras gauche avec une corde, est tombé au pied de l'arbre, qu'il a rougi de son sang. Nous ne savons pourquoi le bras gauche opère obliquement un mouvement de traction sur la corde; il nous semble qu'obéissant aux lois physiques, entraîné par son propre poids, il devait fléchir et tirer son lien verticalement de haut en bas; il est à présumer que M. Etex aura étudié la nature morte sur le modèle vivant.

Nous avons aperçu de loin, suspendue près du plafond, une toile de M. Badin, *Saint Germain d'Auxerre arrêtant Eocarix, roi des Alains*. La hauteur à laquelle elle est placée nous a ôté la possibilité de l'examiner minutieusement, mais nous avons cru y remarquer des qualités de coloris et d'expression. De tous les tableaux que nous avons jusqu'à présent observés, c'est peut-être le seul où la lumière soit distribuée de manière à frapper les principaux personnages. L'attitude du vénérable évêque n'est pas exempte de roideur, mais elle est noble et imposante. Les têtes de deux soldats, qui occupent la droite du premier plan, semblent se confondre en une seule; mais l'air et le jour circulent librement dans tout le reste de la composition. M. Badin, dont nous ne voyons pas le nom dans les livrets des années précédentes, débute par une œuvre consciencieuse et sérieusement élaborée.

Saint Exupère, distribuant des aumônes aux pauvres de Toulouse, atteste dans M. Augustin Long l'étude des Vénitiens. Les figures du premier plan surtout sont largement exécutées; mais nous regrettons de trouver au delà des têtes trop volumineuses sur des corps trop écourtés. Les étoffes, brillantes et d'une touche vigoureuse, nous paraissent trop visiblement imitées de celles des *Noces de Cana*. Le sujet adopté par M. Augustin Long est pourtant en opposition diamétrale avec le banquet symbolique de Véronèse. Exupère habite une ville assiégée par les Barbares; la disette a détruit une partie des habitants de Toulouse; le reste vit de privations. L'évêque, après avoir épuisé toutes les ressources de l'église, a été contraint de vendre les vases sacrés et de prendre pour ciboire un panier d'osier. Comment donc expliquer la fraîcheur des visages, le luxe des habillements, la solidité herculéenne des muscles? Tant de vitalité s'accorde-t-elle avec la misère et la faim?

Le même reproche s'applique au grand tableau historique de M. Frédéric Martersteig, l'*Entrée du duc de Saxe-Weymar à Vieux-Brissac* (9 décembre 1638). Le siége a duré deux mois; les assiégés ont fait une résistance désespérée. Bloqués de près, manquant de vivres, ils se sont nourris des aliments les plus vils et les moins substantiels; ils ont mangé des rats et des souris. Voyez-les cependant; comme leurs carnations sont roses! comme ils sont coquets et galamment ajustés! Sans doute la cessation du siége est une fête qu'ils ne sauraient trop joyeusement célébrer; mais un seul jour a-t-il pu effacer les traces de deux mois de souffrances et raviver une population exténuée par le jeûne et les combats? L'éclat qui séduit les yeux est, à notre avis, un non-sens, quand il n'est pas motivé par le sujet.

Nous continuerons notre examen du grand salon, et, en attendant que la *gentry* ait fait sa première apparition samedi, jour réservé au public qui craint la foule, nous constaterons que l'affluence est très-modérée cette année; il est très-facile de circuler à toute heure dans toutes les salles, et l'empressement des années précédentes pour admirer les produits de la peinture contemporaine paraît singulièrement refroidi. Le *Tintoret* de M. Cogniet avait excité, l'année dernière, une certaine sympathie; aucun tableau, jusqu'aujourd'hui, n'a conquis une puissance remarquable. Les tableaux d'un caractère trivial réunissent un public assez nombreux; nous n'en félicitons ni le public, ni les auteurs de ces œuvres qui n'auraient pas dû quitter l'atelier.

LOUIS-CAMILLE BERNAY.

Il y a dix-neuf mois, Camille Bernay s'éteignait brusquement, à la veille d'atteindre à la plénitude de sa force ; et la presse se montrait unanime dans l'expression de ses regrets. La publication posthume (1) des œuvres laissées par ce jeune poëte nous paraît de nature à faire sentir encore plus profondément le vide que sa mort a formé dans les rangs de notre littérature contemporaine. Nous allons emprunter quelques détails biographiques à la notice placée en tête de ce recueil par M. Henry Trianon.

(1) Un volume de 700 pages, au bureau de la Bible, 12, rue d'Enghien, et chez Tresse, successeur de Barba, au Palais-Royal.

« Louis-Camille Bernay naquit à la Malmaison, le 16 mars 1815. Son père était maître d'hôtel de l'impératrice Joséphine. Camille n'avait encore que six ans et demi lorsqu'il suivit ses parents à Parme, chez l'archiduchesse Marie-Louise d'Autriche. Mais au bout de cinq ans, le climat d'Italie paraissant lui être contraire, on le ramena en France, et on le mit dans une pension à Belleville. Par malheur, on avait plus songé à la santé du corps qu'à l'instruction de l'intelligence. Trois ans s'étaient à peine écoulés que le jeune Camille n'avait plus rien à apprendre des professeurs de l'établissement. Il était devenu la providence de tous les élèves incapables ou paresseux. Sa plume et son crayon étaient au service de tout le monde et satisfaisaient à toutes les nécessités. S'agissait-il d'un thème en retard ou d'une version inexpugnable ; s'agissait-il d'une pièce de vers ou d'une tête de Romulus pour un mariage, pour

une fête ou pour un commencement d'année, c'était toujours à lui qu'on s'adressait; et il n'y a pas d'exemple qu'il se soit montré sourd à aucun de ces appels.

« Mais si l'on trouvait aisément le chemin de son oreille, la vérité nous oblige à dire qu'il était encore plus facile de trouver le chemin de ses yeux. Déjà le doux profil des jeunes filles ne passait plus impunément à la portée de ses regards; déjà son cœur battait au frémissement d'une robe enjouée qui l'effleurait par hasard. Que de fois nous a-t-il raconté ce qu'il appelait, en riant, sa première escapade amoureuse! Il avait alors quinze ans. Un dimanche, il remarqua dans l'église paroissiale, où il s'était rendu comme de coutume avec ses condisciples, une jeune personne de la beauté la plus délicate. Dieu sait qui occupa le plus de place, dans l'esprit de Camille, du créateur ou de la créature, pendant toute la durée du saint sacrifice! Pour contempler de plus près la gracieuse merveille, notre écolier se rendit volontairement coupable de je ne sais quelle peccadille : aussitôt on le fit mettre à genoux au milieu de la nef. Punition bien au-dessus de toutes les récompenses, puisqu'elle le rapprochait de la vierge de ses pensées! Et certes, ce ne devait pas être un spectacle sans charmes que ce Pétrarque de quinze ans, à genoux, muet et immobile, aux pieds d'une Laure du même âge. Le dimanche suivant, même rencontre, même châtiment volontairement provoqué. Mais l'expression des regards de Camille ayant paru un peu trop tendre pour le caractère du lieu, on finit par s'apercevoir que ce que l'on prenait d'abord pour de la componction n'était que de la charité mondaine, et on le renvoya à sa chaise. C'était la punition la plus dure qu'on pût lui infliger. Trois dimanches s'étaient écoulés depuis cette interruption forcée de ses contemplations profanes, lorsqu'en tournant les yeux vers la personne chargée de faire la quête, il reconnut, qui? Sa Laure, sa Béatrice, ou, pour mieux dire, son inconnue. Aussitôt il suspend la marche de la quêteuse en fouillant, avec emphase, aux poches de son gilet, puis à celles de son habit; et, après s'être suffisamment rassasié de la vue de ces jolis traits que la rougeur de l'attente embellissait encore, il prend son mouchoir et le porte gravement à sa figure, au grand désappointement du suisse et à l'amusement non moins grand de ses condisciples.

« Mais déjà s'éveillait en lui une passion plus sérieuse et qui devait avoir une influence bien plus profonde sur son existence. Il avait organisé dans sa pension un théâtre dont il avait lui-même formé la troupe, et sur lequel il figurait à la fois comme auteur et comme acteur. Contrairement aux entreprises de ce genre, celle-là eut un plein succès. On se battait pour entrer, et aucun spectateur ne regrettait la somme de cinq centimes qu'il fallait payer à la porte.

« C'est ainsi que Bernay atteignit sa seizième année. Son père alors revint en France, et jugea qu'il était temps de faire embrasser à son fils une profession quelconque. Il le prit donc par la main, et, pendant quatre jours consécutifs, il lui fit parcourir les principales rues de la capitale pour qu'il choisît lui-même la carrière qui lui conviendrait le mieux. Les yeux du jeune homme furent éblouis, et son appétit momentanément quadruplé; mais à cela se bornèrent les résultats de cette singulière pérégrination; et, le cinquième jour, une diligence roulait à grand bruit vers les Alpes, emportant avec la même rapidité le désappointement du père et les espérances du fils.

« Une circonstance fortuite vint donner une forme aux vagues désirs de l'un et calmer un moment les inquiétudes de l'autre. Nos voyageurs avaient dépassé le Simplon lorsqu'un accident, arrivé à la diligence, les contraignit à s'arrêter dans une petite ville. On entra dans une auberge et on se mit à table : c'était la manière la plus simple d'employer le temps. Camille, dont les dents plus jeunes étaient nécessairement plus promptes, eut bientôt expédié l'ordinaire de la table d'hôte, et, laissant là ses compagnons de route, il sortit. Sur le devant de la porte se trouvait un char attelé de deux bœufs dont l'un était gravement couché. La nouveauté de ce tableau frappa notre jeune observateur, qui, saisissant son portefeuille et son crayon, s'installa sur une pierre et se mit à dessiner le pittoresque attelage. Il ne s'aperçut pas que son action avait été remarquée par un des voyageurs, et qu'un visage étonné se penchait par-dessus son épaule. M. Bernay père venait aussi de quitter la table et s'approchait de son fils, lorsque le voyageur, se redressant soudain et lui adressant la parole. — Quel a été, je vous prie, monsieur, le professeur de cet enfant? Sur la réponse de M. Bernay, que les seuls maîtres de son fils avaient été ceux d'une pension. — Eh bien, repartit le voyageur, puisque vous allez en Italie, je vous conseille de mettre ce jeune homme entre les mains d'un professeur habile. Ce n'est pas une chose commune que d'avoir, à son âge, tant de franchise et de facilité dans le crayon.

« Ainsi se trouvèrent fixées les irrésolutions de M. Bernay. A son arrivée à Parme, il confia son fils aux leçons de Callegari, professeur de dessin à l'académie de cette ville, et plus tard il le fit entrer chez le célèbre graveur Toschi.

« Les deux années que passa Camille à Parme furent exclusivement consacrées à d'assez fortes études de dessin et à quelques essais de gravure. Mentionnons, en outre, d'aventureuses excursions dans les Apennins, un nombre incalculable de baisers envoyés dans toutes les directions de la rose des vents, et nous n'aurons plus rien à dire sur cette partie de son existence. N'oublions pas toutefois la part qu'il prit, selon ses forces (il avait dix-

nuit ans), à l'insurrection de Parme, en 1831. Il ne parla de rien moins que de reconstituer l'unité italienne ; mais son père, que les devoirs de sa place auprès de l'archiduchesse Marie-Louise devaient rendre peu sensible à la beauté de cette brillante utopie, s'empressa de renvoyer en France le jeune carbonaro avec sa mère et sa sœur.

« Arrivé à Paris, Bernay fut présenté à M. Henri-quel Dupont, qui s'était placé au premier rang parmi nos graveurs en taille-douce ; mais cet artiste désintéressé, qui prévoyait la chute prochaine de son art sous la triple concurrence, on pourrait presque dire sous la coalition de la gravure à la manière noire, de la lithographie et de la gravure sur bois, détermina Mme Bernay à faire entrer son fils dans une autre carrière.

« Il fut placé dans une étude d'avoué, à Versailles. Passer du beau ciel de l'Italie sous notre ciel brumeux, de l'atelier de Toschi dans la sombre officine d'un paperassier, la transition était brusque et peu faite pour plaire à un esprit généreux. Aussi tous les efforts de Camille furent-ils impuissants pour le faire pénétrer dans les sublimes arcanes de la saisie immobilière et de la purge légale ; et, comme autrefois les profanes dans les temples des dieux, il fut obligé de s'en tenir à la douteuse compréhension des vérités élémentaires, j'entends des *avenirs* et des *significations d'avoué à avoué*. Mais, en revanche, il chansonna très-bien le principal clerc et croqua à merveille les plus remarquables clients de son patron. Au lieu d'élucubrer pieusement quelque abondante requête sur l'article 815 du code civil ou sur tout autre article non moins inspirateur et non moins étoffé, il couvrait sa pancarte de couplets irrévérencieux, de bonnets de juges, de nez de greffiers et de bouches d'avocats.

« M. Bernay père, à son retour en France, ne tarda pas à voir que son fils goûtait peu sa nouvelle carrière. Espérant que, dans une étude de la capitale, les répugnances de Camille pourraient s'affaiblir, il le fit entrer chez Me Delachapelle, avoué à Paris. Mais on ne fit par là qu'élargir le cercle de ses patients, et fournir un plus grand nombre de sujets à sa verve railleuse. A cette époque remontent ses premiers essais de peinture. On voit que la plume et le pinceau se succédaient entre ses doigts, et qu'il flottait encore entre la poésie et les arts du dessin.

Sic pictura poesis erit.

« Enfin la littérature l'emporte. Camille venait d'avoir vingt ans. Le 5 juin 1833, son père reçoit de lui la lettre suivante :

« Mon père,

« Quand vous lirez cette lettre, je ne serai plus « chez vous. Je quitte la maison. Et ne croyez pas « que cette résolution soit la suite d'un bizarre caprice de jeune homme, une inconséquente étourderie. Je l'ai longtemps mûrie ; j'en ai calculé « toutes les chances, toutes les probabilités.

« Je pars. Je vais vivre de moi-même, de mes « propres moyens ; je vais essayer de lutter seul avec « l'existence. Assez longtemps vous m'avez fait vivre à vos frais. J'ai vingt ans ; je veux être libre.

« Je quitte l'étude, parce que je n'aurais jamais été « qu'un mauvais clerc, et qu'en y restant sans y pouvoir rien faire, c'était vous occasionner des dépenses « inutiles. On ne se refait pas, mon père. Jamais la « procédure ne m'a convenu ; c'était un habit trop « étroit pour ma pensée ; j'y étais gêné, mal à l'aise. « J'eusse été tout autre dans un art quelconque, mécanique ou libéral, enfin dans toute carrière où il « faut un peu d'imagination. Je n'aurais jamais pu « être clerc, etc., etc.

« Adieu. Jusqu'ici vous m'avez jugé faible et indolent ; l'avenir vous montrera, je l'espère, tout « l'opposé. Quoi qu'il arrive, croyez que je ne m'écarterai jamais des lois de l'honneur.

« Adieu, encore une fois. Nous nous reverrons « quand je serai indépendant ; pas avant.

« Votre fils respectueux, etc., etc.,

« CAMILLE BERNAY. »

« Une lettre, sur un ton beaucoup plus tendre, fut également adressée par Camille à sa mère ; puis, les deux lettres écrites et envoyées, il quitta la maison paternelle, avec un léger bagage et une somme de cent francs. Un de ses amis, clerc d'avoué comme lui, et comme lui rimeur, le reçut dans une modeste chambre qu'il occupait rue du Caire. Ils mirent tout en commun, leur verve et leur bourse ; il n'y avait pas là de quoi les mener bien loin.

« Le courage de Bernay ne tarda pas à être mis à une rude épreuve. Vaincu par la gêne ou par le sentiment de son infériorité, son camarade de chambre abandonna la partie et se fit avocat. Force fut bien dès lors à Camille, resté seul, de chercher un autre gîte. Ce fut probablement à cette époque qu'il erra pendant deux ou trois jours dans les rues de Paris, couchant et mangeant où il plaisait à Dieu. Enfin, il fut recueilli par quelques amis, qui, tour à tour, se chargèrent du soin de l'héberger. Malheureusement la nécessité ne lui permettant guère de scruter sévèrement la conduite de ceux qui lui ouvraient ainsi leur porte et leur bourse, il ne se trouva pas toujours dans des compagnies d'élite. Redoutable épreuve qui suffirait à démontrer l'excellence de son naturel, et à laquelle beaucoup d'autres auraient succombé ! Mais il avait toujours présentes à sa mémoire ces paroles que nous avons déjà lues dans sa lettre d'adieu : « Quoi qu'il arrive, je ne m'écarterai jamais des lois de l'honneur. »

« Ce fut dans une mansarde, rue Plumet, qu'il écrivit un roman intitulé *Sous les toits*. On aurait eu

mauvaise grâce à lui contester la vérité de son tableau. Ce roman trouva un éditeur; Abel Ledoux en donna, je crois, deux ou trois cents francs. Cet ouvrage eut-il quelque succès? Nous l'ignorons, et nous ne croirions pas faire grande injure à la mémoire de Bernay en nous prononçant pour la négative. Du reste, il nous a été impossible de mettre la main sur un seul exemplaire de ce livre. Le peu que nous en dirons se bornera donc à quelques détails que nous tenons de la bouche même de Camille. Dans ce roman, il avait voulu peindre l'histoire de sa vie : son héros était un poëte qui, après avoir traversé les plus pénibles épreuves, mourait au moment même où il allait recueillir le fruit de sa longue fatigue. Ne semble-t-il pas que Bernay eût déjà comme un pressentiment de sa fin prématurée ? »

Nous n'accompagnerons pas l'auteur de la notice dans l'analyse qu'il fait des autres productions de Camille. Nous nous contenterons de montrer ce jeune écrivain menant de front la peinture et la poésie, et appelant son pinceau au secours de sa plume. Deux fois il rentre au domicile paternel, deux fois il s'en arrache de nouveau. La misère et l'expérience sa sœur sont les deux sévères institutrices de ce fougueux esprit, et lui apprennent la vérité par la souffrance. A défaut d'enseignements littéraires, il reçoit les dures leçons de la vie, et il y puise cette science de la réalité qui l'eût placé à la tête de nos auteurs dramatiques, si son enveloppe n'eût pas été trop faible pour l'hôte qu'elle contenait.

Après des vicissitudes qu'il serait trop long d'énumérer ici, Camille obtint enfin de son père la permission de se livrer exclusivement au théâtre. Nous voici arrivé à l'époque de son apparition définitive sur l'horizon littéraire. Il présente aux décisions de la Comédie-Française *le Ménestrel* et *le Vingt-quatre février*, et, en une seule séance, il remporte une double victoire.

Ne pouvait-il pas se croire à la fin de ses longues épreuves? Il se trompait, et la lutte qui lui restait à soutenir ne devait pas être moins terrible que celle d'où il sortait, puisqu'il y trouva la mort. En vain il accumula effort sur effort, œuvre sur œuvre; un *Souper chez Barras*, l'*Homme d'affaires*, *l'Héritage du mal*, représenté l'année dernière avec éclat sur la scène de l'Odéon, et *le Pseudonyme*, qui, sur le même théâtre, excite en ce moment des applaudissements unanimes, furent successivement refusés par la Comédie-Française. Bernay sentit un instant plier son courage. Cependant il se releva peu à peu et reprit ses travaux; mais la mort arrivait.

« Depuis quelque temps, dit l'auteur de la notice, il était affaibli par les excès de travail, par les veilles et par les inquiétudes. Dans les premiers jours du mois de juin 1842, il fut attaqué d'une fièvre qui, du reste, s'annonçait avec assez peu de gravité; le 8 juin, il s'alita, et une inflammation s'étant déclarée dans l'épigastre, le médecin ordonna d'y appliquer des cataplasmes arrosés de quelques gouttes de laudanum. Un soir qu'un de ses amis l'avait quitté fort tard, Bernay se sentit plus mal à l'aise que de coutume; cependant il parvint à s'endormir. Il eut alors un songe étrange : il lui sembla que sa grand'mère, morte depuis quelques jours, montait sur la couche où il était étendu, et, le saisissant par les deux mains, s'efforçait de l'en arracher. Bernay se réveille en sursaut avec un cri d'effroi. Mais cette image ne le quitte plus, et il ne doute pas que ce ne soit un signe de mort. En ce moment, des douleurs assez vives se font sentir dans la région des entrailles. Pour les calmer, Bernay verse des gouttes de laudanum sur son cataplasme. Le feu intérieur augmente. Nouvelle tentative pour l'apaiser. L'inflammation s'accroît. — Je suis incendié! s'écrie le pauvre jeune homme. Et il attend avec une affreuse anxiété les premières lueurs du jour. Enfin elles paraissent et viennent colorer les vitres. Il se lève en trébuchant, ouvre sa fenêtre et se verse de l'eau froide sur le corps : c'était de l'huile sur le feu. Alors tournant les yeux vers l'aube et prêtant l'oreille aux chants matinals des oiseaux, il s'écrie involontairement : — Chantez, chantez, petits oiseaux! Moi, je ne chanterai plus.

« Cependant ses douleurs devenaient intolérables. Il se traîne hors de sa chambre, épuise le reste de sa force à descendre l'escalier, arrive sur le palier du concierge, et y tombe en criant : — De l'eau! de l'eau! Je brûle. Le concierge, effrayé, le relève, et l'aide à remonter dans sa chambre. Les parents, avertis de ce qui se passe, envoient aussitôt chercher le médecin, et on transporte Camille dans l'appartement de sa mère. Durant cette translation si courte, il fut saisi de spasmes si violents, que l'on crut qu'il allait expirer. D'abondantes saignées le soulagent; un mieux se déclare. Nous voici au 14 juin. Ses amis se succèdent aux portes; on les rassure. Le soir, les douleurs reviennent. Le médecin est mandé; il repart après quelques ordres. Nouvelle attaque vers minuit. Retour du médecin. — Docteur, lui dit Bernay, ne me quittez plus; je ne vous ferai pas longtemps attendre. Quelques instants après, il porte violemment la main gauche à son cœur, pousse un cri et expire. Il avait vingt-neuf ans.

« Cette nuit-là, les amis de Camille perdirent un cœur dévoué, et notre littérature dramatique un de ses plus éloquents interprètes. Les mots se pressent sous notre plume; mais que pourrions-nous ajouter? La vie et les œuvres de Bernay sont maintenant sous les yeux du public. Les faits parleront mieux que nous.

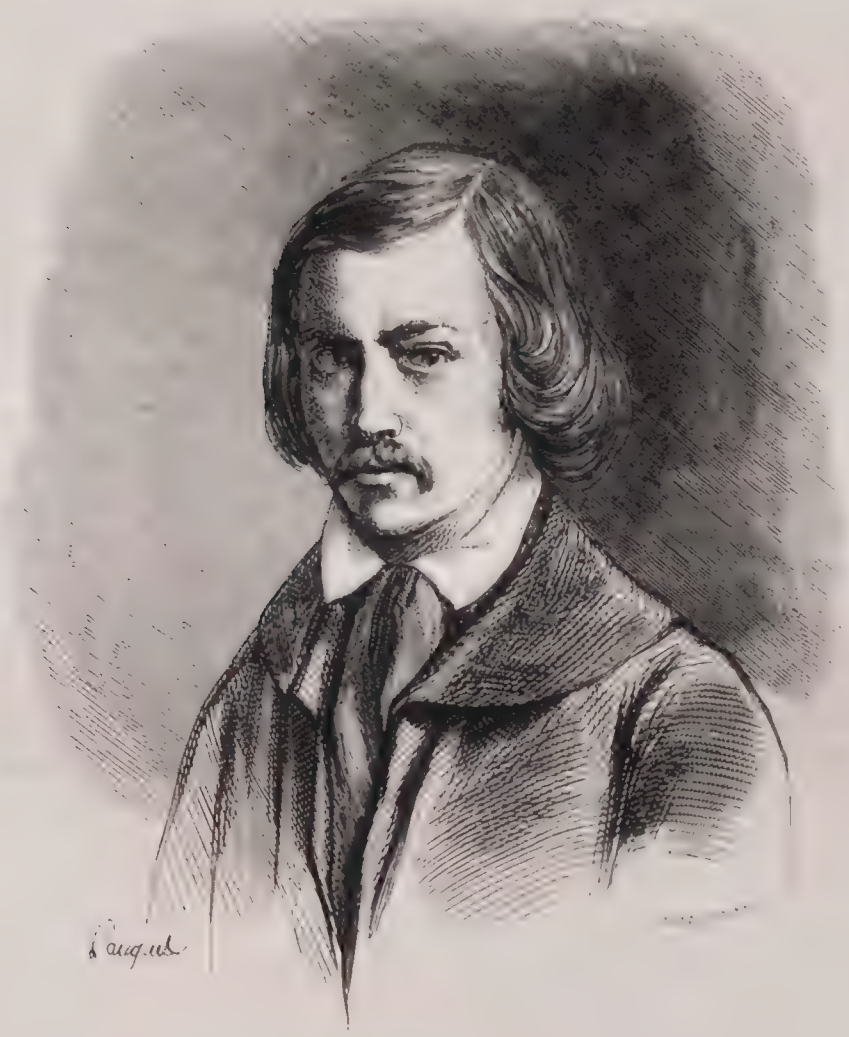
« Esprit chaleureux et vrai, sympathique et judicieux, il prit toujours son point de départ dans les convictions les plus sociales. S'il touche quelquefois à l'exception, c'est dans le seul do-

maine de l'héroïsme. Or n'est-il pas permis de dépasser la limite dans une sphère qui rapproche l'homme de Dieu, et n'est-ce pas là plutôt reculer que franchir les bornes de la généralité? Cette route, on le voit, tendait à l'éloigner de plus en plus de la nouvelle école; aussi en avait-il répudié tous les adeptes, à l'exception du maître qu'il admirait toujours avec le même respect, et dont les œuvres figuraient sur sa table à côté de celle de Molière, de Corneille, de la Fontaine, de Bossuet et Shakspere.

« Bernay avait le travail d'une facilité prodigieuse. Il composait en marchant, et il ne se trouvait jamais mieux inspiré que, lorsqu'une cigarette à la bouche et revêtu d'un costume particulier, il arpentait sa petite chambre en disant ses vers à quelque ami.

« Sa taille était ordinaire; ses épaules larges; ses cheveux blonds; sa moustache un peu rousse; son œil gris-vert et d'une extrême transparence. Sur sa figure se succédaient à son gré, avec une rapidité singulière, les jeux de physionomie les plus opposés. Avec quelques études, il eût pris place parmi les grands acteurs de notre temps. »

Nous ajoutons à ces détails le portrait de Bernay. Cette gravure a été exécutée d'après un dessin dont il est lui-même l'auteur. L'air de mélancolie répandu sur le visage n'était point dans le modèle; il vient de la direction que l'on est forcé de donner à ses yeux lorsque l'on fait son propre portrait.



ÉTAT

DES

TRAVAUX D'ART EN FRANCE,

EN 1844.

(2e article.)

Nous avons vu, dans l'article précédent, que deux cent quatre-vingt-quinze monuments avaient reçu des secours pendant le cours des années 1840, 41 et 42. Mais sur le tableau des allocations portées au budget de 1843, on ne trouve plus que cent quatre-vingt-deux monuments désignés pour prendre part à la répartition des fonds de cet exercice.

Deux causes expliquent cette diminution dans le nombre des monuments désignés pour recevoir des allocations sur les fonds de l'exercice 1843; d'abord, la juste tendance de la commission a répartir la majeure partie de ses ressources sur les édifices les plus considérables ou qui en ont le besoin le plus urgent; puis encore le bon état de conservation où plusieurs de nos monuments historiques ont été amenés, et qui rend inutile momentanément l'application de nouveaux secours.

Cent trente-six monuments, figurant sur le tableau que nous avons donné plus haut, ont été éliminés; mais, d'un autre côté, vingt-trois nouveaux monuments ont été désignés par la commission comme ayant des titres à des secours.

Ces vingt-trois monuments sont :

Aisne.	Eglise d'*Essone*.
Calvados.	Eglise de *Campigny*.
Dordogne.	Eglise de *Saint-Cyprien*.
Doubs.	Fouilles à *Mandeure*.
Eure.	Eglise de Saint-Taurin d'*Evreux*, théâtre romain d'*Arnières*, près Evreux, église de Saint-Pierre de *Louviers*, église de *Rugles*.
Gers.	Eglise de *Marciac*.
Lot-et-Garonne	Fouilles de *Nérac*.
Morbihan.	Fouilles de *Saint-Christophe*.
Rhin (Bas-).	Eglise de *Saint-Jean des Choux*, église de *Niedermunster*, église de *Niederharlac*.
Saône-et-Loire.	Eglise de *Paray-le-Monial*, église de Saint-Vincent de *Châlons*.
Seine-Inférieure.	Eglise de Saint-Etienne d'*Elbeuf*.
Somme.	Eglise de *Saint-Riquier*, église de *Conti*, église de *Saint-Pierre de Roye*.
Vienne.	Eglise de *Civray*.
Vosges.	Fouilles à *Grand*.

Quatre ans d'expériences ont consacré aujourd'hui le système des grands travaux; plusieurs beaux édifices dont l'existence était menacée ont cessé d'inspirer des inquiétudes. Mais, quels que soient le zèle de la commission, l'activité des réparations et l'intelligence des architectes, il s'en faut encore que les résultats obtenus soient en rapport des besoins du service. On a fait ce qu'on a pu, mais on ne pouvait pas beaucoup. C'est à peine si, après quatre années d'efforts, on est parvenu à sauver quelques-

uns des monuments dont la ruine paraissait imminente, et chez la plupart les travaux sont encore en cours d'exécution. Cependant on a la certitude que, dans le courant de l'année, plusieurs de ces édifices, et les plus importants, seront arrivés à un bon état de conservation, et ne nécessiteront plus que des travaux d'entretien. Parmi ces édifices nous devons citer :

L'église de la Madeleine, à Vezelay (Yonne);

L'église de Saint-Jacques de Dieppe (Seine-Inférieure);

L'église de Sainte-Foi de Conques (Aveyron);

Les églises de Saint-Généroux et d'Airvault (Deux-Sèvres);

Les églises de Saint-Benoît-sur Loire et de Notre-Dame de Cléry (Loiret);

Les églises d'Issoire et de Notre-Dame du Port (Puy-de-Dôme);

Le cloître de Moissac (Tarn-et-Garonne) ;

Parmi ces travaux, quelques-uns présentaient de sérieuses difficultés ; ces difficultés ont été vaincues grâce à l'activité, au zèle, à la science des architectes auxquels ces travaux étaient confiés.

L'église de la Madeleine, à Vezelay, abandonnée depuis la révolution, était dans un tel état de délabrement, que sa destruction paraissait inévitable. Sans l'intervention du gouvernement, le magnifique édifice où saint Bernard prêcha la croisade ne présenterait plus qu'un monceau de ruines. On sait que cette fameuse abbaye, un des plus beaux monuments que nous ait laissés l'art gothique, fut fondée primitivement, en 867, dans le pays d'Avallon, au royaume de Bourgogne, par le comte Ghérard, si célèbre dans les romans de chevalerie sous le nom de *Gérard de Roussillon*, et par Berthe, sa femme. Cette abbaye fut bien des fois détruite et rebâtie. Les parties conservées de nos jours appartiennent aux onzième, douzième et treizième siècles. Cependant sa restauration avait été longtemps retardée faute de fonds; elle a pu être enfin entreprise, grâce aux secours considérables accordés à cet effet par M. le comte Duchâtel, lorsque la commission des monuments historiques a proposé au ministre de l'entreprendre ; de longues études sur la situation de cette immense basilique lui avaient fait reconnaître à la fois et la difficulté et aussi la possibilité de cette restauration. M. Viollet-Leduc, chargé des travaux, les a conduits avec autant de zèle que de talent.

Le beau cloître de Moissac n'offrait peut-être pas moins de difficultés. M. Questel les a heureusement surmontées. La toiture de l'édifice a été restaurée dans le style primitif après la destruction d'une voûte ajoutée au quinzième siècle. Cette voûte, pesant d'un poids énorme sur les murs latéraux, avait nécessité des contre-forts dont la présence altérait le caractère architectural du monument. Aujourd'hui le cloître de Moissac s'offre à la vue tel qu'il sortit des mains des constructeurs du treizième siècle.

C'est encore à M. Questel que l'on doit la consolidation récente de la tour Magne à Nîmes, pour laquelle le ministre de l'intérieur, jaloux de conserver à la France cette admirable ruine romaine, avait accordé des secours spéciaux, et la restauration du magnifique portail de Saint-Gilles et de la célèbre vis qui rend encore cette ville un lieu de pèlerinage pour les tailleurs de pierre. En même temps que M. Questel conduisait ces travaux, il retrouvait et faisait conserver les débris du chœur de la même église, détruit pendant la révolution, qui offrent aux arts et à l'archéologie un sujet d'études du plus haut intérêt.

Le rapport de la commission du 24 novembre 1842 signale avec éloge les travaux dirigés par M. Joly, dans l'église de Saint-Savin (Vienne), célèbre par ses nombreuses peintures du onzième siècle ; les réparations de Notre-Dame de Cléry et de la fameuse église de Saint Benoît-sur-Loire (Loiret), conduites par M. Delton ; celles que dirige M. Danjoy aux églises de Saint-Pierre à Lisieux, et de Saint-Pierre à Touques (Calvados) ; les travaux entrepris par M. Van Cleemputte à l'ancienne cathédrale de Laon (Aisne).

Elle accorde les mêmes éloges à M. Lenormand pour la restauration habile de l'église de Saint-Jacques à Dieppe (Seine-Inférieure) ; à M. Lion, dont les beaux-arts ont à regretter la perte récente, pour la restauration de l'église de Civray et de la tour de Charroux (Vienne) ; à M. Renaux, pour les travaux exécutés dans l'église de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme) ; à M. Boissonade, pour la restauration presque terminée avec un plein succès de l'église de Sainte-Foix à Conques (Aveyron) ; à M. Questel, pour les travaux de restauration qu'il a commencés à l'église de Saint-Maurice à Vienne (Drôme).

Un fâcheux accident a interrompu des travaux non moins importants entrepris sur une autre localité.

« Les réparations de la flèche de Conches, conduites par M. Bourguignon, allaient être terminées, dit M. P. Mérimée dans ce même rapport, quand un ouragan d'une violence inouïe a renversé cette flèche en charpente et détruit le couronnement de la tour qui lui servait de base. Mais, par une sorte de miracle, les admirables vitraux de Conches ont été préservés, et la masse immense de la flèche n'a écrasé dans sa chute que des maisons inhabitées.

« En apprenant ce désastre, M. le comte Duchâtel a donné à la ville de Conches l'assurance qu'il n'abandonnerait pas une entreprise qu'il avait déjà puissamment encouragée. De prompts secours ont suivi cette promesse, et l'empressement de la ville et du département de l'Eure à s'imposer de nouveaux sacrifices fait espérer que bientôt les traces de ce déplorable accident auront disparu. »

Parmi les travaux qui ont sollicité le plus vivement l'attention de la commission, ceux qui intéressent les débris de la splendeur romaine occupent une place notable. Ils ont, au point de vue de l'art

et de l'archéologie, une importance qu'il suffit d'énoncer pour la faire comprendre ; mais l'insuffisance des crédits avait longtemps obligé la commission à négliger ces travaux. C'est alors, et plus particulièrement dans les travaux exécutés aux théâtres d'Arles et d'Orange, qu'ont éclaté les inconvénients des réparations lentes et partielles.

Un instant la commission s'était flattée qu'un crédit spécial pourvoirait à la restauration de ces deux monuments de l'art antique. Un travail préparé par l'un de ses membres en avait même précisé la dépense, qui ne s'élève qu'à une somme de 300,000 fr. Mais des motifs d'économie ayant fait ajourner cette mesure, on a dû faire face aux besoins avec les ressources du fonds général des monuments historiques. Depuis 1840, les allocations ont été portées annuellement à un chiffre considérable ; bientôt la situation des deux théâtres s'est notablement améliorée.

Une direction plus régulière a été imprimée aux travaux de déblayement et de consolidation; et, à cet effet, une mission spéciale avait été confiée, en 1842, à M. Mérimée par M. le ministre de l'intérieur, qui sentait combien la conservation de ces deux magnifiques débris de l'architecture romaine importait à l'histoire de l'art.

A Orange, les salles du Postscenium avaient été acquises et mises à l'abri des dégradations que leurs propriétaires y faisaient journellement. Maintenant l'enceinte antique est fermée et soumise à une exacte surveillance; la scène et les gradins sont nettoyés; quant à la consolidation des murs, elle s'est achevée, dans la campagne de 1842 à 1843, sous la direction de M. Renaux, dont le nom a déjà été honorablement cité. Bref, aujourd'hui le théâtre est isolé entièrement, ainsi que les constructions antiques qui le lient à l'hippodrome.

On sait quelles admirables statues et quels nombreux fragments antiques on a trouvés sur la scène du théâtre d'Arles. On espère que de nouvelles fouilles mettront à jour des découvertes non moins intéressantes. Déjà même les fouilles partielles auxquelles les nouvelles acquisitions ont donné lieu sur le théâtre d'Arles ont amené la découverte de restes assez considérables de la décoration en marbre de la scène, de quelques débris de bas-reliefs et d'inscriptions, et enfin d'un beau fragment de la statue d'Auguste dont le musée d'Arles possédait une partie du torse, et dont la tête est en ce moment à Paris, au musée du Louvre.

Mais là encore de grands travaux restent à opérer; il ne s'agit pas moins que de percer des rues, de niveler des terrains et de faire de nombreux terrassements. Alors seulement pourra être complété le déblayement de la salle antique et de la salle des mimes.

Ces travaux de déblayement seront bien certainement entrepris prochainement, à présent que l'acquisition des maisons qui encombraient les théâtres d'Arles et d'Orange a été effectuée par le ministre de l'intérieur. Cette acquisition importante, qui rentrait depuis si longtemps dans les projets de la commission des monuments historiques, doit rassurer complétement les amis de l'art sur la conservation jusqu'alors incertaine de ces précieux édifices.

Entre autres monuments de l'art ancien qui demandent de prompts travaux de consolidation, le rapport du ministre sur le budget de 1844 signale l'amphithéâtre d'Arles, le pont du Gard et l'arc romain de Reims. Les grandes constructions romaines de Langres, de Poitiers, de Saint-Chamas, de Nîmes, de Saint-Remy, etc., ont aussi des titres à l'intérêt de l'administration, et les secours ne leur manqueront pas. Ce n'est plus aujourd'hui qu'on peut avoir à redouter la funeste insouciance qui a laissé détruire les arènes de Bordeaux.

Parmi les édifices que le rapport du budget de 1844 indique comme ayant été terminés en 1843, ou devant l'être pendant l'exercice courant, on remarque les églises de Laon, de Saint-Trophime d'Arles, de Lisieux, de Touques, de Tréguier, de Louviers, de Saint-Gilles, de Saint-Maurice de Vienne, de Saint-Julien de Brioude, de Saint-Nicolas de Blois, de Noyon, de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand, de Saint-Jacques de Dieppe et de Vezelay. D'autres, en plus grand nombre, sont en voie de réparation. Mais parmi ces monuments il en est un à la restauration duquel la commission attache le plus vif intérêt, et dont, sur l'autorisation du ministre, elle a commencé l'étude. Il s'agit de l'église de Saint-Ouen de Rouen. Cependant la restauration de ce chef-d'œuvre inachevé de l'architecture gothique ne lui paraît exécutable qu'au moyen d'une allocation extraordinaire tout à fait en dehors des prévisions générales du budget.

Aussitôt que les études eurent été autorisées par M. le comte Duchâtel, la commission se hâta d'en presser le travail ; bientôt elle eut entre les mains deux projets. Qu'on nous permette, à ce sujet, d'emprunter les paroles du rapport présenté par M. P. Mérimée à la séance du 24 novembre 1842.

« Deux projets pour l'achèvement de Saint-Ouen ont été présentés à la commission par M. Grégoire, dans deux systèmes différents, tous les deux remarquables par le talent et l'exactitude de l'artiste à reproduire des types consacrés dans la décoration de l'église. Dans le premier, on élève deux tours qui flanquent le portail, en profitant des indications que fournissent les amorces des constructions commencées au seizième siècle (constructions fort postérieures, comme on sait, à l'église elle-même), et presque aussitôt abandonnées. Dans le second projet, dont la dépense serait bien moins considérable, on supprimerait les tours et on bâtirait une façade aussi riche et d'un goût plus pur ; car on n'aurait point à se préoccuper d'en mettre la décoration en

harmonie avec les amorces des constructions fort médiocres, ébauchées, ou, pour mieux dire, ajoutées deux siècles après la construction de l'église. Au contraire, l'obligation de se régler sur les additions du seizième siècle consacrerait une alternation au caractère général de l'édifice, qui, pour être ancienne, n'en est pas moins regrettable.

« L'exécution du premier projet occasionnerait une dépense qu'on ne peut évaluer à moins de 5,000,000 de fr.; le second ne coûterait qu'environ 1,200,000 fr.; c'est celui que la commission a préféré, et M. Grégoire en achève l'étude en ce moment. »

Au nombre des monuments classés par la commission, il en est quelques-uns qui réclament des secours urgents. Nous citerons, entre autres, l'église de Saint-Philibert à Tournus, l'un des édifices les plus anciens, les plus vastes, les plus beaux que nous possédions. La situation est telle que, s'ils étaient différés, sa ruine deviendrait inévitable. Mais, bien qu'elle puisse être encore prévenue et que M. Questel, chargé de rédiger un projet, se soit conformé aux instructions qui lui prescrivaient de se borner aux travaux de consolidation absolument nécessaires, la restauration de Saint-Philibert exigera cependant des sacrifices considérables. La façade de Notre-Dame de Poitiers inspire également de sérieuses inquiétudes. Cette façade, célèbre par les curieuses sculptures qui la couvrent de la base au sommet, est un des plus précieux monuments de l'art gothique; sa restauration, qu'on ne peut retarder, entraînera de grandes dépenses. Il y a aussi urgence et nécessité à faire exécuter de grands travaux pour la consolidation des églises de Loches, de Civray et de Souillac, et des abbayes de Preuilly et Lessay.

Les bonnes intentions de la commission ont souvent rencontré des obstacles dans l'opposition des propriétaires et des conseils municipaux. Ainsi les théâtres d'Arles et d'Orange étaient encombrés de maisons pour lesquelles les possesseurs affichaient des prétentions inadmissibles; ils se refusaient également à céder des terrains indispensables à l'entier déblayement de ces édifices. L'administration, ne pouvant obtenir aucune concession, a dû recourir à la loi d'expropriation pour cause d'utilité publique. Elle a été jusqu'ici heureusement invoquée dans trois circonstances.

Dans la question des deux édifices romains, la conservation n'intéressait que l'art et l'archéologie. On pouvait craindre que les jurys ne voulussent pas admettre le principe de l'expropriation. Un juste sentiment de patriotisme leur a fait considérer cette conservation comme aussi intéressante pour le pays que l'établissement d'une voie de communication.

Une question mixte se présentait au sujet de l'église de Cunault, dont une partie avait été vendue pendant l'époque révolutionnaire. La commune se trouvait sans église; il fallait en construire une nouvelle ou racheter la portion distraite de l'ancien monument afin qu'il pût être tout entier consacré au culte. Il y avait donc à la fois intérêt de paroisse et intérêt d'art. Le jury de Maine-et-Loire, auprès duquel on a fait valoir ces deux motifs, a donné raison à la commission, et l'église de Cunault n'a plus à craindre aujourd'hui des mutilations qui pouvaient entraîner sa destruction totale.

Forte de ces trois arrêts qui consacrent le principe de l'expropriation pour cause d'utilité publique en matière de monuments historiques, la commission peut maintenant poursuivre son œuvre avec plus de certitude. La loi lui viendra en aide quand il s'agira de dégager nos beaux monuments des misérables constructions qui en masquent l'extérieur et souvent en compromettent la solidité, ou même d'acquérir ceux que le hasard des révolutions a fait passer dans des mains particulières.

Malheureusement les efforts du gouvernement ne reçoivent pas toujours des administrations départementales et communales l'appui qu'il serait en droit d'en attendre. Bien que dans plusieurs localités des sociétés savantes se soient formées pour correspondre avec le ministre et lui transmettre les renseignements propres à l'éclairer, un zèle constant et une activité louable ne se font pas remarquer toujours parmi les autorités secondaires. Nous devons avouer aussi que les assemblées qui décident de l'emploi des fonds ne montrent pas beaucoup de sympathies pour les questions d'art. Peut-être faut-il attribuer à la pénurie de leurs ressources l'indifférence qu'elles semblent témoigner à nos monuments.

Le ministère a fait l'acquisition de l'antique monument attribué aux rois mérovingiens, et connu à Beauvais sous le nom de la *Basse-Œuvre*, au moment où l'administration municipale allait le faire démolir sous un prétexte frivole. Un architecte de mérite, M. Ramée, à qui l'on doit une très-bonne restauration de l'ancienne cathédrale de Noyon, a présenté à M. le comte Duchâtel un projet pour rétablir les dispositions et la décoration primitives de la Basse-Œuvre. Mais ce projet, pour si remarquable qu'il soit, ne saurait être adopté avant que le ministère des cultes se soit concerté avec le ministère de l'intérieur pour son exécution.

On remarquait dans le faubourg de Sainte-Palaye, à Saintes, un vieux monument d'un haut intérêt pour la science archéologique. L'abbaye de Sainte-Marie des Dames était depuis longtemps transformée en caserne. Son état de délabrement avait engagé la ville à la démolir afin de construire une caserne nouvelle sur son emplacement. La commission s'est émue à ce bruit; elle a vivement sollicité l'intervention du ministère de la guerre. Mais la ville, jalouse de jouir des bénéfices d'une garnison, a mis une longue opposition à consentir à la conservation de

cette antique abbaye, tant les terrains qu'elle occupe lui paraissaient propices à la construction qu'elle avait résolue. Enfin, après de nombreuses négociations, l'ordre de démolition a été révoqué, une caserne a été bâtie autre part, et la direction des réparations les plus utiles a été confiée à M. Lion, et, depuis sa mort, à M. Cluzet, ancien élève de Rome, qui vient d'aller relever en Asie Mineure le temple de Diane Leucophryné du Méandre, à Magnésie.

Au temps que la Gaule faisait partie de l'empire romain, un arc avait été construit dans cette même ville de Saintes au bord de la rivière. Plus tard, le lit de la Charente s'étant déplacé, l'arc se trouva au milieu du courant; pendant le moyen âge un pont fut construit dans ce lieu même, et l'arc romain fut enclavé dans cette construction. Les besoins de la navigation ont nécessité de nos jours la démolition de ce pont; l'arc a été transporté pierre à pierre sur le rivage, et grâce au soin qu'on avait eu d'en numéroter les débris, on a pu le réédifier dans une position analogue à celle qu'il occupait primitivement.

Eh bien! croirait-on que ce travail n'a pu être accompli sans susciter de vives oppositions? Le conseil municipal de Saintes, juge bien peu compétent en telle affaire, voulait à toute force que l'arc restât dans la Charente, où, de père en fils, tous les habitants de la ville l'avaient vu.

Nous citons ces traits entre une foule d'autres; un plus long examen des difficultés soulevées par les travaux de la commission nous entraînerait au delà des limites que nous nous sommes imposées.

Le dépouillement des votes formulés par les conseils généraux des départements dans leur réunion de 1845 a présenté un résultat bien peu satisfaisant.

Sur quatre-vingt-six départements, vingt-deux seulement se sont occupés des monuments historiques et de leur restauration. Et encore sur ce nombre, seize ne se sont-ils arrêtés à cette question que pour solliciter des allocations du ministère. Un département a même refusé de consacrer une somme d'à peu près 500 fr., provenant du reliquat de son budget, à des études provisoires dont le préfet signalait la convenance. En somme, cent trente-deux demandes nouvelles ont été formulées.

Un département, celui de la Marne, a voté une somme importante, 4,000 fr., à des travaux d'études et de réparations.

Nous devons également signaler l'empressement que la ville de Conches et le département de l'Eure ont mis à s'imposer de nouveaux sacrifices après qu'un ouragan eut renversé la flèche de l'église de Conches. Une souscription ouverte pour réparer ce sinistre a montré combien la conservation de nos monuments trouvait de sympathie dans la population de ce département.

Ajoutons encore que lorsque des secours furent alloués pour les travaux de l'église d'Issoire, la ville vota une somme de 25,000 fr. applicables à ces mêmes travaux.

De tels exemples, malheureusement trop rares, doivent être encouragés, et nous nous plaisons à les rappeler.

C'est peut-être ici le cas de remarquer combien le budget annuel de 600,000 fr. affectés à l'entretien des monuments historiques est insuffisant pour un service dont chaque jour révèle de plus en plus les besoins. Cette insuffisance se fait sentir davantage à mesure que de nouvelles recherches agrandissent le cercle des édifices et appellent l'attention du gouvernement sur tant de débris précieux qui se recommandent par leur mérite artistique ou la grandeur des événements dont ils furent les témoins. Espérons que les chambres comprendront toute l'importance de cette branche du service public et qu'elles donneront à l'administration les moyens de conserver au pays les monuments qui consacrent de glorieux souvenirs. A une époque où le sentiment et le goût des arts s'infiltre dans tous les rangs de la société, où chacun est jaloux de la prépondérance morale de la France et veut lui garantir la suprématie intellectuelle qui, si longtemps, la rendit l'exemple du monde, nous ne croyons pas que ses représentants puissent hésiter à faire les sacrifices que réclame l'intérêt bien entendu de sa renommée et de sa grandeur. C'est une nécessité au moment où l'Allemagne entreprend de toutes parts des travaux immenses et songe hardiment à terminer cette cathédrale de Cologne que le moyen âge nous a léguée comme un défi; alors que l'Angleterre prodigue ses trésors pour restaurer ses vieilles églises; déjà les réparations de la seule église du Temple, à Londres, ont coûté plus de 40,000 livres sterling (plus de 1,000,000 fr.). Une somme de 80,000 livres sterling doit être employée aux réparations de Lincoln's Inn. La France se montrerait-elle moins généreuse que l'Angleterre et l'Allemagne, et se laisserait-elle devancer dans cette voie où la première elle est entrée?

Quant à nous qui avons avec soin étudié les documents mis à notre disposition et comparé les travaux exécutés avec ceux qui restent à entreprendre, il nous semble résulter des recherches auxquelles nous nous sommes livré qu'une somme de 3 millions par an pendant six ans serait suffisante pour mettre en état d'entretien et de consolidation les monuments historiques dont le sol de la France est couvert. Lorsque les travaux de restauration seront parvenus à ce point qu'il n'y aura plus de crainte à concevoir sur la solidité des édifices, une somme de 1 million à peu près par an suffirait pour parer au service ordinaire.

AMÉDÉE ACHARD.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

CONCERTS DE BERLIOZ. — MATINÉE MUSICALE DE M. CHEVILLARD. — CONCERT DE Mme SABATIER.

—

La saison des concerts s'est ouverte, cette année, sous de fâcheux auspices. Toutes nos sommités artistiques, disait-on, avaient passé à l'étranger. Pianistes, violons, violoncelles, Thalberg, Artôt, Vieuxtemps et Servais s'étaient donné rendez-vous sur les bords de l'Ohio et du Mississipi, pour récolter les derniers dollars laissés par Fanny Elssler. Nous n'avons pas désespéré toutefois. Il nous restait la Société des Concerts; Berlioz avait annoncé des morceaux nouveaux, et nous savions, en outre, que bon nombre d'excellents instrumentistes et chanteurs s'étaient sagement abstenus d'aller quêter l'aumône dédaigneuse de la *gentry* anglaise ou réveiller l'inintelligent et grotesque enthousiasme des *Jankee*.

Berlioz a donné deux concerts. Dans le second, il a fait entendre quatre morceaux inédits, dont le plus important est l'ouverture du *Carnaval romain*. Cette composition, dont le succès a été immense, nous semble marquer le passage du grand artiste à ce que j'appellerai volontiers sa seconde manière. En effet, sans rien perdre de sa profonde originalité, de cette habileté inouïe d'orchestration dont il a seul le secret, il y a montré sous un jour nouveau des qualités que nous n'avions jamais hésité à lui reconnaître pour notre part, mais qui lui étaient généralement contestées, le don de la mélodie, un dessin clair et bien arrêté, une imagination sagement contenue. De la première à la dernière note, cette magnifique inspiration attache et émeut. Rien de hasardé, rien d'indécis, pas un effet douteux, pas de longueur, mais au contraire quelque chose de vif, de net, de serré et d'entraînant. Voilà vraiment de la belle, de la grande musique, voilà un succès sans contestation, un succès presque populaire. Auprès d'un pareil morceau, nous avons peu de chose à dire du chœur avec orchestre intitulé *Hélène*. La mélodie n'a rien de saillant, elle a, d'ailleurs, été mal chantée. Le motif de la romance l'*Absence* est gracieux, et l'accompagnement plein de charme. L'*Hymne* pour six instruments à vent, créés ou perfectionnés par M. Sax, n'a que médiocrement réussi; mais cette froide et un peu bizarre composition a rempli son but, en faisant habilement valoir les précieuses qualités des instruments du célèbre facteur. Le *saxophone* surtout rendra de grands services à l'orchestre, par l'ampleur et la puissance de ses sons bas, dont les notes graves de l'orgue peuvent seuls donner une idée. La *clarinette-basse* permettra également au compositeur de combiner des effets nouveaux et heureux.

M. Chevillard est un artiste cher au public des Italiens, qui a souvent l'occasion d'apprécier, dans les solos de violoncelle, son talent pur et expressif. Son concert avait attiré une réunion choisie, un de ces auditoires spéciaux comme les artistes les aiment. Après une ouverture dite avec une remarquable précision par l'orchestre des Italiens, le bénéficiaire a fait entendre deux morceaux avec accompagnement d'orchestre, dans lesquels l'élégance, la force et la netteté de son jeu ont enlevé de sincères applaudissements. Deux autres artistes éminents ont eu une grande part aux honneurs de cette matinée musicale, MM. Alard et Révial. Alard a dit avec sa verve, avec sa fougue ordinaires, le finale de la belle sonate en *la* de Beethoven et une fantaisie de sa composition pleine de détails heureux. Révial a eu un grand, un très-beau succès, dans les *Adieux de Saül à sa harpe*, de M. Mermet, morceau biblique du caractère le plus élevé. Il a rappelé par la largeur de son chant, la puissance et la fermeté de sa voix, les beaux temps de Duprez. On a surtout fort applaudi aux oppositions de *forte* et de *mezzo voce* dont il tire parti avec un rare bonheur.

Dire que le concert de Mme Sabatier avait attiré la plus élégante, la plus brillante assemblée, c'est ne rien apprendre à ceux qui savent de quelle prédilection la plus haute société parisienne entoure ce jeune et ravissant talent. Mme Sabatier a chanté, comme elle fait toujours, avec une grâce charmante, un éclat, une facilité de vocalise prodigieuse, un sentiment parfait. Après elle, on a entendu avec le plus grand plaisir le jeune violoniste Hermann. Si M. Hermann consent à se défaire de quelques excentricités de pose et de tenue dont son talent n'a pas le moins du monde besoin, nous n'hésiterons pas à dire que, depuis Paganini, nous n'avons encore entendu aucun violon qui sorte aussi victorieusement des plus inextricables difficultés d'archet et de mécanisme. Cet éloge lui suffit-il? qu'il continue dans la même voie, il aura les plus beaux succès d'étonnement; mais s'il aspire à des suffrages d'un ordre plus élevé, qu'il travaille à acquérir cette propriété, cette originalité de style qui font seules le grand artiste, et qui lui manquent complétement.

A. L.

SONNET.

L'olivier qui s'abrite aux pieds de la colline
Voit, sous ses bras heureux, fleurir ses rejetons.
Ils croissent, enlacés de gracieux festons,
Au milieu des parfums de fraise et d'églantine.

Mais le triste mélèze, inféconde racine,
Mais le sapin sauvage, aux fondements profonds,
De pampres caressants couronnent-ils leurs fronts?
Ils n'ombragent partout qu'une glèbe chagrine.

L'hiver les persécute et courbe leurs rameaux,
Et leur lutte jamais ne les laisse en repos;
Aux tourbillons du nord ils livrent leur semence :

L'ouragan la disperse, et les fils qu'ils auront,
Grandissant au hasard dans la forêt immense,
Au sein d'un double exil comme eux habiteront.

Comte DE GRAMONT.

LE SON LE PLUS LUGUBRE.

(TRADUIT DE L'ALLEMAND.)

—

Chien qui hurle, cloche qui tinte,
La nuit, quel morne et triste accord !
— Moins triste pourtant que la plainte
Qui sort de la chambre d'un mort.

Mais je connais un bruit suprême
Plus sourd, plus fécond en douleur ;
Un bruit qui toujours me rend blême,
Qui toujours me brise le cœur :

— C'est la plainte lugubre et vaine
Qui du cercueil, fatal écrou,
S'échappe, lorsque dans le chêne
On enfonce le premier clou.

N. MARTIN.

PEINTRES CONTEMPORAINS.

M. INGRES.

SALON DE 1844.

En signalant la rareté des visiteurs à l'exposition du Louvre, nous n'avons voulu parler que de ce qui se passe les jours ouvrables. Le samedi même le monde fashionable fait défaut; les beautés aristocratiques ne daignent pas quitter leurs foyers ; mais le dimanche, une effroyable cohue se précipite dans le Louvre avec la véhémence de l'ouragan. En vain l'on a organisé un ordre de marche pour éviter l'encombrement ; les précautions prises contribuent à l'augmenter. La grille du grand escalier est fermée ; on entre par la galerie d'Apollon, rétrécie par de massifs échafaudages, et on sort par l'escalier sombre qui débouche dans la cour du Sphinx. Les curieux qui se succèdent incessamment, après un défilé de dix minutes devant les gravures et lithographies, n'atteignent le salon carré que pour y être ballottés, coudoyés, pressés, poussés en tourbillons jusqu'aux extrémités du Louvre. Au retour, l'ordre établi exige qu'on suive la galerie de bois, où les charmes des petits tableaux de genre retiennent une multitude compacte. On marche à peine, on est porté, on

se heurte, on demande de l'espace et de l'air. Vous avez hâte de sortir, mais avant de gagner l'antichambre, il faut vous résigner à combattre, à braver les dangers d'une mêlée auprès de laquelle celle de M. Guignet est d'une tranquillité glaciale. Vous donnez et recevez d'énergiques horions; vous êtes assourdi par des cris tumultueux; vous vous sentez pressé dans un étau vivant, écrasé par une avalanche humaine, et l'asphyxie menace de vous saisir au terme de votre périlleux voyage.

Durant la semaine, le Louvre est désert; il regorge le dimanche, le jour où le commerçant ferme son magasin, où l'expéditionnaire quitte son bureau, où les ateliers sont vides, où les classes laborieuses cherchent des délassements et des plaisirs; quelle conclusion en devons-nous tirer? C'est que le goût des arts est développé dans les masses. La classe aisée, celle que sa position appelle à patroner les artistes, a tourné les yeux d'un autre côté. Le luxe, les fêtes, les bals, l'Opéra, la musique, la danse, les concerts, les chevaux et les chiens, absorbent ses facultés sensitives; mais la majorité, demeurée fidèle au culte des arts, saisit avidement l'occasion de le pratiquer. C'est la curiosité qui l'entraîne au musée, mais c'est une curiosité intelligente qui préfère à des dissipations plus grossières le spectacle de l'exposition.

A la vérité, les appréciations populaires sont erronées; le public du dimanche court aux œuvres d'art qui sont en harmonie avec ses instincts, avec ses idées, avec son existence journalière; mais pouvez-vous exiger de lui du discernement? qui lui a donné, en matière d'art, la science du bien et du mal? quels écrivains ont essayé d'élargir le cercle de ses pensées et de le hisser sur les sommités poétiques? Il est né d'hier à la vie sociale; il sommeillait naguère encore dans des langes séculaires, et l'on ne saurait attendre de lui ce jugement solide qu'acquièrent si difficilement les esprits les plus éclairés.

Nous constatons donc seulement comme fait, et non pour dresser l'acte d'accusation des masses, qu'elles manifestent une prédilection extrême pour de niaises conceptions, tandis qu'elles refusent souvent un regard à des œuvres capitales. Nous citerons parmi ces dernières les paysages de M. Marilhat. Cet artiste rend avec un talent supérieur les sites orientaux. Il transporte sur ses toiles les dômes blancs des villes d'Égypte, la végétation luxuriante des rives du Nil, les palmiers élancés, le soleil ardent, les eaux fraîches. Il nous conduit au bord des fleuves où s'abreuvent les buffles pesants; il nous jette sur les routes arides du désert, à la suite des pèlerins de la Mecque et des Arabes voyageurs; il nous arrête à la porte des cafés syriens aux piliers massifs, à l'ombre des arbres gigantesques; jamais pinceau plus magique n'a retracé une plus riche nature. Cependant, nous pouvons l'affirmer *de visu*, les tableaux de M. Marilhat, admirés par une minorité d'artistes, n'attirent que médiocrement les yeux du public.

L'indifférence et l'engouement des masses ne doivent influer en rien sur les délibérations de la critique; mais elle s'estime heureuse quand ses jugements sont ratifiés tant par l'acclamation universelle que par l'adhésion des experts.

M. Saint-Jean est de ceux qui réunissent tous les suffrages. Ce peintre de fleurs peut être comparé sans désavantage à Jean Van Huysum. Le Flamand est plus flou, plus suave, plus moelleux, mais on sent chez lui les résultats de la patience; M. Saint-Jean, au contraire, semble travailler d'inspiration. Le considérer comme l'émule de Van Huysum, c'est évidemment le placer au-dessus d'Abraham Mignon, de Baptiste Van Spaendonck et de Van Dael.

Dans ses compositions précédentes, M. Saint-Jean avait rattaché les fleurs à une pensée morale. Il avait exposé, en 1842, une *Tête de Christ dans un médaillon entouré des emblèmes eucharistiques;* en 1845, une *Guirlande de fleurs suspendue autour d'une niche gothique de la sainte Vierge.* Employé symboliquement, le règne végétal acquérait une signification, une importance, qui manquent au tableau de cette année, *Fleurs et fruits près d'un bas-relief.* Nous admirons le velouté des pêches, le grumeleux des fraises, la transparence des raisins, la fraîcheur des figues et des grenades entr'ouvertes; nous détacherions volontiers une tranche de melon savoureux, nous pouvons croire que ces roses vont nous embaumer de leurs parfums; mais comment expliquer l'assemblage de ces productions autour d'un bas-relief qui représente le vieux Silène soutenu par ses compagnons d'orgie?

Après avoir fait, dans notre précédent article, le procès de ce qu'on appelle les grandes pages, nous aimons à reposer nos yeux sur des toiles d'une dimension moindre, mais d'une valeur plus réelle. Telle est la *Tentation de saint Hilarion*, par M. Papety. On se souvient de son *Rêve de bonheur*, manifestation fouriériste, où des phalanstériens des deux sexes chauffaient au soleil leurs membres demi-nus, et réalisaient en ne faisant rien la théorie du travail attrayant. On sait l'éclatant succès de l'esquisse envoyée de Rome, et avec quel dédain réactionnaire fut accueilli le tableau terminé. Cette année, M. Papety, renonçant à la grande peinture, a interprété, dans un tableau de genre, un passage de la biographie de saint Hilarion, par saint Jérôme (1). Pendant que le jeune anachorète médite à l'entrée de sa grotte, une femme jeune et belle lui apparaît; elle lui sourit gracieusement, elle étale

(1) Multæ sunt tentationes ejus, et die noctuque variæ dæmonum insidiæ, quas si omnes narrare velim, modum excedam voluminis. Quoties illi nudæ mulieres cubanti! quoties esurienti largissimæ apparuere dapes!

(*Vita S. Hilarionis, eremitæ.*)

sur un guéridon de pierre une appétissante collation; mais Hilarion repousse avec horreur le démon femelle et ses présents. Voilà, sans doute, un sujet religieux, mais il ne l'est guère dans l'exécution. Le peintre a mis tous ses soins à modeler la tête et le torse de la tentatrice; le reste du tableau leur est sacrifié; la femme, en pleine lumière, charmante de formes et de coloris, captive l'attention au détriment du moine caché dans une demi-teinte. Quel doit être le but d'un tableau de cette nature, qu'il s'agisse de saint Antoine ou de saint Hilarion? C'est de communiquer aux spectateurs le spiritualisme élevé qui anime l'homme en lutte avec ses passions; le pieux solitaire est le personnage essentiel; on ne saurait exprimer trop énergiquement sa résistance héroïque, son aversion pour le mal, les combats intérieurs qui le bouleversent. La figure du démon qui tente vient en seconde ligne; rendez-la séduisante, donnez-lui de doux regards, une chevelure onduleuse, une taille élégante et déliée; mais, en même temps, tâchez de caractériser son origine infernale par quelques parties de sa conformation : *Desinat in piscem mulier formosa supernè.* Toute *tentation d'un saint*, prise au sérieux, reproduit nécessairement la lutte de l'esprit et de la matière; si vous vous rendez le complice de celle-ci, si vous jouez vous-même le rôle de tentateur, vous êtes en contradiction directe avec le sujet que vous avez choisi. M. Papety a-t-il eu l'intention de faire un tableau religieux, mais alors d'où vient qu'il provoque parmi ceux qui le contemplent des entretiens peu ascétiques, que les femmes s'en éloignent, que les mères n'en permettent point la vue à leurs filles? S'il s'est proposé uniquement de produire une impression matérielle, pourquoi avoir emprunté le masque de la religion? Les motifs érotiques abondent, les odalisques sont toujours là; à quoi bon travestir une pieuse légende, transformer le sacré en profane et rendre une scène d'abnégation volontaire propre à la décoration d'un boudoir?

Le mérite de ce petit tableau est tout entier dans l'habileté manuelle de l'exécution. La composition a d'autres défauts encore que ceux dont nous avons signalé l'existence. La femme allonge les bras comme si elle était saisie d'un irrésistible bâillement; elle a dû, nous le présumons, planter là cette table de pierre et y déposer des fruits; mais rien n'empêche de supposer que la table, si solidement enracinée au sol, fait depuis longtemps partie du mobilier de l'austère Hilarion, et que les fruits dont elle est chargée composent sa nourriture habituelle.

Deux portraits de feu Mgr. le duc d'Orléans sont concurremment exposés, l'un de M. Alfred Dedreux, l'autre de M. Émile de Lansac. Il est impossible d'établir un parallèle entre deux peintures si différemment exécutées. Celle de M. de Lansac est d'un dessin pur et d'un ensemble harmonieux. La tête du cavalier est d'une grande ressemblance, la pose élégante et noble. L'artiste a triomphé heureusement des difficultés qu'offrait le raccourci du cheval vu de face. Le portrait de M. A. Dedreux se distingue par l'originalité de la touche et l'éclat de la couleur.

Les tons brillants conviennent particulièrement au genre du portrait, mais parfois, en les cherchant, on tombe dans l'affectation et le papillotage. C'est ce qui est arrivé à M. Frank Winterhalter; son *portrait en pied de S. A. R. Mgr. le duc de Nemours* frappe au premier coup d'œil par la vivacité du coloris; mais le corps est maigre et long; la tête, les étoffes, les bottes, sont traitées avec la même importance, et cette uniformité de teintes éclatantes efface, aux yeux du public, les imperfections du dessin.

Les deux portraits équestres de *Godefroy de Bouillon* et de *Saint Louis*, par M. Émile Signol, annoncent une connaissance très-superficielle de la nature chevaline. Les figures sont lourdes et ramassées, les fonds incompréhensibles. On y aperçoit des têtes sans corps derrière la poussière opaque que soulèvent les pieds des palefrois. Nous ne supposons pas que, même en Égypte, le sable qu'emportent les vents passe à l'état de muraille solide. Dans le *portrait de Godefroy de Bouillon*, deux jambes humaines surgissent de dessous une pierre du premier plan. La présence de ces deux jambes nues nous a paru inexplicable; peut-être l'artiste a-t-il voulu rappeler l'un des faits d'armes du chevalier chrétien. Attaqué devant Antioche par un gigantesque Sarrasin, il le fendit en deux d'un seul coup; la moitié du musulman tomba immédiatement à terre; le cheval du vaincu, emportant l'autre moitié, rentra paisiblement dans la ville assiégée.

Le portrait de saint Louis a le mérite de la ressemblance; on peut s'en convaincre en le comparant au masque moulé sur nature qui nous a été conservé. Quant au portrait du premier roi chrétien de Jérusalem, M. Signol a dû se voir dans l'obligation de l'inventer. On ne trouve nulle part les traits de Godefroy reproduits par un artiste de son temps; on les chercherait inutilement dans les archives et bibliothèques des villes où il séjourna, à Nivelle, à Boulogne-sur-Mer, à Metz, à Stenai; les historiens des croisades, sans entrer dans une description circonstanciée de sa personne, disent seulement qu'il avait une haute stature et une physionomie imposante. C'est donc un portrait de fantaisie qu'on va introduire dans Versailles sous le pseudonyme de Godefroy de Bouillon; mais tant d'autres y sont déjà installés, qu'un de plus ne tire pas à conséquence.

Notre génération épargne à la postérité l'embarras que nous éprouvons à l'égard des illustrations antiques. Les nôtres sont peintes, dessinées, gravées, lithographiées. Princes, députés, magistrats, auteurs, poëtes, notabilités de l'administration ou du barreau, de la presse ou des salons, posent, cha-

cun à son tour, dans les galeries du Louvre. Voici la princesse Belgiojoso; ici est M. le préfet de la Seine; là M. le président de la chambre des pairs. M. le baron Pasquier doit des remercîments à M. Horace Vernet pour l'avoir rajeuni de quelques lustres; la figure représentée par l'artiste n'est pas assurément celle d'un homme né le 22 avril 1767, fatigué par les rudes labeurs de la politique. En revanche, le modèle peut reprocher au peintre de l'avoir étouffé de draperies, écrasé d'accessoires, dissimulé en partie derrière un bureau massif du plus mauvais style impérial.

Tous les grands coloristes ont été plus ou moins monochromistes. On dirait qu'ils ont vu la nature à travers un verre d'une couleur déterminée; ils répandent sur les objets, tantôt, comme Rembrandt, une teinte bitumineuse; tantôt, comme Terburg, un gris argentin et perlé; tantôt, comme le Titien, un jaune d'or éclatant. L'école anglaise, la pire de toutes, a employé la laque à fortes doses. Elle en met dans les vêtements, dans les chairs, jusque dans les cheveux, et il est à regretter que, par ses tons laqueux, le portrait de M. Pasquier appartienne à l'école britannique.

Le portrait de M. de Rambuteau, par M. Henri Scheffer, est également flatté, embelli, poétisé. Comme peinture, il a de l'harmonie, et cette correction de modelé qui prouve des études sévères. Nous trouvons dans la *Princesse de Belgiojoso*, par M. Henri Lehmann, la science du dessin et de l'ajustement, mais un coloris terne et froid, et trop de recherche dans la simplicité. M. Lehmann est un de ces artistes d'un talent véritable que l'école ingriste a corrompus. Pour les disciples de l'auteur de *Saint Symphorien*, le contour passe avant toutes choses; ils l'accusent sèchement, sans admettre les reflets qui modifient les tons, sans tenir compte du jeu de la lumière et des ombres. Il en résulte des tableaux qui n'ont ni plan, ni effet, ni perspective aérienne, mais où l'on reconnaît toutefois la qualité qu'on désigne sous le nom de style. Elle existe à un degré éminent dans le *Portrait de la princesse Belgiojoso*.

Celui de M. Dubois, peintre-expert, augmentera la réputation bruxelloise de M. Gallait, qui n'avait encore rien exécuté d'une main aussi ferme; nous y blâmons néanmoins l'exagération du frontal et des temporaux. Depuis que les doctrines craniologiques ont envahi les ateliers, on peint les hommes d'intelligence avec des têtes démesurées. Les modèles ne s'en plaignent point, mais leurs portraits y perdent dans l'ensemble et dans les proportions.

On a placé dans le salon carré deux vastes toiles de MM. Louis Robbe et Eugène Verbœckhoven, compatriotes de l'auteur de l'*Abdication de Charles-Quint*. Qui leur a mérité cet honneur? Se sont-ils inspirés d'un grand souvenir historique? Déroulent-ils à nos yeux les annales de la France ou de la Belgique? Ils ont simplement représenté, l'un, des animaux dans les poldres de Flandre; l'autre, des animaux dans la campagne de Rome. Donner l'importance d'un tableau d'histoire à des vaches, à des moutons, à des ânes, les peindre de grandeur naturelle, n'est-ce pas une monstrueuse aberration, un véritable panthéisme en peinture, une réminiscence du culte d'Apis? Nous recommandons ces artistes à M. Cornet, dans le cas où il voudrait faire faire le portrait en pied du bœuf qu'il engraisse pour le prochain carnaval.

MARK.

CHANT IIe.

Quand Dieu faisait des saints que ne m'a-t-il fait naître!
Je serais, il est vrai, défunt depuis longtemps ;
Mais telle qui me hait m'adorerait peut-être ;
Je ferais à ses yeux la pluie et le beau temps!
Il en est un surtout que je voudrais bien être ;
C'est le bon saint Antoine : il a vécu cent ans.

Puis il eut ce bonheur, très-inappréciable
Pour nous qui revenons de droit à Lucifer,
Et traitons avec lui de pairs, à l'amiable,
Convention tacite à régler en enfer ;
Il eut ce bonheur, lui, d'être tenté du diable,
En face, nez à nez ; de le voir aussi clair

Que je vous vois, madame. Oh! n'allez pas en rire ;
Je tiens même beaucoup à ma comparaison.
Non point que vous ayez des jambes de satyre,
Des yeux rouges taillés dans un ardent tison,
Ni la peau rêche et noire, ou que je veuille dire
Surtout que vous soyez cruelle outre raison.

Non, vraiment, vous n'avez rien d'un diable, madame ;
Mais il avait pris, lui, pour tenter le bon vieux
Tout ce qui fait de vous une charmante femme :
L'or de vos longs cheveux, l'azur de vos doux yeux ;
Le corps fait, il trouva facilement une âme
Qui de l'aider un peu ne demanda pas mieux.

Satan femme ouvre donc ses deux ailes au vide,
Bat la rouge atmosphère où l'air manque à son vol ;
Puis d'élans en élans s'élançant plus rapide,
Il jaillit du Vésuve et prend enfin le sol
Au pied d'un rocher creux, en pleine Thébaïde,
Sur lequel trois palmiers ouvraient leur parasol

C'était là que le saint, pris de grâce divine
Et de pieuse horreur pour tout le genre humain.
Dînait d'un orémus, soupait d'une racine,
Et se désaltérait dans le creux de sa main
Au ruisseau qui coulait du sein de la ravine,
A la garde de Dieu donnant le lendemain.

A l'heure où nous voici, le pauvre anachorète,
Sur ses genoux penché buvait à son ruisseau,
Derrière lui, Satan courbant sa blonde tête,
Rajustait ses cheveux et se mirait dans l'eau ;
Mais si traîtreusement, que sa bouche indiscrète
Sous la bouche du saint avait pris son niveau.

Antoine tressaillit, car il crut voir un ange ;
De plus rusés que lui s'y sont trompés souvent.
Dieu soit béni, dit-il ; et dans un trouble étrange,
Relevant son bâton, et puis se relevant,
Il bénit l'envoyé de la sainte phalange.
Sous les palmiers tous deux s'assirent en rêvant.

— « Mon père, dit Satan, le Seigneur Dieu m'envoie
Apporter le baiser de consolation
Au plus grand de tous ceux qui marchent dans sa voie :
Toi seul vaincras l'esprit de la tentation... »
Et disant, il posait ses longs cheveux de soie
Sur l'épaule du saint en adoration.

— « Antoine, ajouta-t-il, le Seigneur, dans sa gloire,
A béni ta prière et tes austérités ;
Dans un plus doux calice avec toi je viens boire,
Et, la nuit, sur le jonc, dormir à tes côtés... »
Et ses bras enlaçaient dans leur anneau d'ivoire
Le front du bon vieillard sur ses seins agités.

Et le désert, autour, était une prairie,
Chaque atome de sable une herbe avec sa fleur
Où la brise chantait sa molle rêverie,
Des lotus aux jasmins promenant sa langueur.
O saint presque damné ! l'enivrante féerie
Que tu crois sous tes yeux est au fond de ton cœur !

Je suppose un de nous, en pareille occurrence,
Hors votre confesseur, madame, toutefois,
Et ma strophe qui naît si pleine d'innocence,
Vu sa couleur locale aurait été, je crois,
Difficile à finir sans une réticence ;
Mais elle finira par un signe de croix.

A peine le bon saint, du front à la poitrine
Et d'une épaule à l'autre, eut-il porté la main,
Que tout s'évanouit ! moins la forme divine
D'un fantôme à la fois vaine ombre et corps humain,
Et que le vent chassa de ravine en ravine,
Pauvre âme qui séchait les fleurs sur son chemin.

Les yeux du chaste ermite, attachés sur la grève,
La suivaient, la suivaient dans son vol cadencé,
Comme un rêve d'amour que notre esprit achève
Après qu'en sommeillant le cœur l'a commencé ;
Elle gagnait l'espace, elle aussi, comme un rêve
Qui s'en va lentement après qu'on l'a bercé.

Antoine, ce jour-là, trouva sa grotte humide.
L'ombre de ses palmiers trop pleine de langueur,
L'azur du ciel trop bleu, le désert bien aride,
Et que de son ruisseau le rire était moqueur
O saint presque sauvé ! la misère et le vide
Que tu crois sous tes yeux sont au fond de ton cœur !

Couvre ton front de cendre et serre ton cilice,
Frappe à coups redoublés ta poitrine et ton front,
Que la verge et le fer sous leur ongle en hélice
Te déchirent les reins. Sang et pleurs n'y feront !
Tes lèvres une fois ont touché le calice,
Et tes lèvres toujours en songe y reviendront !

Chrysostôme disait cela d'autre manière :
Il n'était pas sans cesse en extase absorbé,
Ni, quoiqu'à deux genoux, si bien à sa prière
Qu'il ne sentît par fois sur son dos recourbé
L'aiguillon du désir qui hâtait la matière :
« Holà ! s'écriait-il, mon âne a regimbé ! »

Et pour continuer l'allégorique histoire,
Il attachait son âne au vide râtelier,
Et lui faisait subir un jeûne expiatoire.
Lorsque notre âne, à nous, regimbe au cavalier,
Nous lui donnons l'avoine et nous le menons boire
Au lieu de prendre un fouet et de bien l'étriller !

Or la tentation du bienheureux Antoine,
De saint Jean Bouche-d'Or le symbolique âneau,
Le diable de l'ermite et la bête du moine,
A parler net et franc tout cela n'a qu'un nom :
L'âne, c'est le désir ; — le plaisir, c'est l'avoine ;
Aimer, c'est là le diable ! Heureux qui dirait non !

Veillez, jeûnez, priez ! — Si l'ardente étincelle
Que Dieu dans votre cœur a mise au premier jour,
Ne se marie au feu d'une jeune prunelle
Pour devenir rayon et s'appeler amour,
Lave prête à bondir du sein qui la recèle,
Vous l'entendrez en vous bouillonner à bruit sourd.

C'était le cas de Mark : — il s'était fait ermite
Avec un parti pris et des mieux résolus
D'imposer à son cœur une étroite limite ;
Tous deux ils devaient vivre et mourir en reclus.
Mark redoutait son cœur, et sage qui l'imite ;
Encor n'osai-je point discuter là-dessus.

Depuis un an bientôt il allait à merveille,
Sans s'avouer, par jour, plus de cinq ou six fois
Que pour suivre, en extase, un beau jour qui s'éveille
Sur les fleurs, ou se couche à travers les grands bois,
On n'est pas assez d'un, — tant l'âme s'émerveille,
Et qu'un serait de trop si l'on se trouvait trois.

Mais qu'il faut être deux, assis sur la colline !
Et que l'extase est douce entre ces deux heureux,
Dorés par le soleil qui naît ou qui décline,
Quant tout chante, bruit et palpite autour d'eux,
Dans le chêne géant, dans le lis qui s'incline,
Et sous la mousse verte, et dans les ruisseaux bleus.

Et qu'il est doux encor de s'en aller ensemble,
Par les plus longs sentiers et les plus égarés,
En sentant dans sa main une autre main qui tremble ;
En s'arrêtant souvent à l'ombre, dans les prés,
Sous le saule pleureur, sous le frêne ou le tremble,
Comme un faune et sa nymphe au fond des bois sacrés

De l'arbre où l'on s'assied la naïve dryade,
Toujours hospitalière et complice toujours,
Arrondit sur vos fronts ses deux bras en arcade
Et fait de ses cheveux un dôme à vos amours ;
Et sa sœur du ruisseau chante sous sa cascade :
— « Ce jour est entre tous le plus beau de vos jours ! »

Or Mark chassait bien loin ces mauvaises pensées,
Ces symptômes d'un mal qu'il connaissait trop bien,
Pour ne point redouter que ses fièvres passées
Ne le prissent encor par accès quotidien :
Mais j'en appelle à vous, pauvres âmes blessées ;
C'est un mal incurable un mal comme le sien.

Cependant il cherchait à s'étourdir encore ;
Et d'abord il pensa que travailler un peu,
Au lieu de faire ainsi les yeux doux à l'aurore,
Dans un autre foyer condenserait ce feu
Qu'il sentait de son cœur jaillir par chaque pore :
C'était Jacob luttant avec l'esprit de Dieu.

Ainsi que font tous ceux de nature choisie,
Inquiets de douleurs, de joie ou de plaisir,
De caprice agités ou bien de fantaisie,
Possédés, endiablés d'amour ou de désir.
Il s'enferma tout seul avec sa poésie ;
De l'huile sur du feu : — beau moyen à choisir !

Il est déjà trop tard d'appeler à son aide
Et les raisonnements et même la raison,
Quand c'est contre le cœur que notre bouche plaide ;
Car s'il suit les progrès qu'en lui fait le poison,
C'est qu'il craint moins le mal encor que le remède,
Et la mort, s'il le faut, moins que la guérison.

Nul ne sait, ici-bas, un baume qui tempère
Le mal d'un amoureux, hormis son assassin ;
Elle nous a dit : « Meurs ! » Qu'elle nous dise : « Espère ! »
Qu'elle daigne sur nous courber son front divin :
L'enchanteresse, en elle, a, comme la vipère,
Pour blesser et guérir antidote et venin.

Mark était à ce point d'attendre l'antidote,
Car, hélas ! le venin, il l'avait dans le cœur
Depuis un mois bientôt. — Un mois !... Mais prenez note
Que ce mois lui sembla d'une horrible longueur ;
Sentant qu'il revenait à la mine assez sotte
D'un homme qui s'en va d'amour ou de langueur.

Or cela s'était fait, — disons-le à sa louange,
Sans que, je vous le jure, il y mît rien du sien ;
Et si fatalement, que vous, — que moi, — qu'un ange,
Nous eussions été pris comme lui bel et bien ;
Car, le pauvre garçon ! le fait paraît étrange,
Mais s'il est amoureux, — c'est la faute à son chien.

On était en septembre, — et partout dans la plaine,
Sur les coteaux, partout, — et filles et garçons,
Là, coupaient les raisins. — là, groupés sous un chêne,
Égayaient leur pain noir de vin et de chansons ;
D'autres hâtaient les bœufs traînant la cuve pleine
Des vignes aux pressoirs, en longeant les buissons.

Follette, Faust et Mark étaient tous trois en chasse.
— C'était en trente et un, et le ciel soit béni !
Ce fut pour les chasseurs véritable an de grâce :
Perdreaux tant qu'on voulait, cailles à l'infini...
Azor ! mon pauvre Azor ! cœur de si noble race !
Dont le nom reste encore où ton règne a fini.

Que d'heures nous avons au soleil, à la pluie,
Et par monts et par vaux battu les champs tous deux !
En homme d'esprit toi, moi vrai chien qui s'ennuie,
Chassant moins le gibier que mes pensers fiévreux ..
De perdreaux pas un seul qui devant toi ne fuie ;
Mais jamais un penser qui s'envole avec eux !

Oh ! l'aurais-je voulu, d'ailleurs, — et dans les branches,
Et dans l'air, — dans les bois, — les guérets, — le hallier,
Les grappes des houblons, les yeux bleus des pervenches
Ne me rendaient-ils pas mon songe familier ?
Azor ! moi qui baisais ton col que ses mains blanches
Enlacèrent un jour, comme dans un collier.

Mark chassait en chasseur, lui, non pas en poëte,
En amateur non plus, mais en blouse et sans col.
Devant lui ses deux chiens, au trot, croisaient leur quête
Tout à coup voici Faust, — patte en l'air, nez au vol,
Les muscles frémissants et tendus. — Faust arrête !
Vingt perdreaux, en criant, prennent leur bruyant vol.

En homme de métier, Mark ajusta la mère...
Au mot : *Apporte!* Faust et Follette, effarés.
Bondissent dans les ceps, — tandis qu'à son affaire
Leur maître suit des yeux les perdreaux égarés
Jusques à la remise où chacun reprend terre,
Ici, là, dans les champs, les vignes ou les prés.

Mais la mère perdrix n'était que *démontée* ;
La terre était brûlante et mauvaise, — si bien
Que Follette, *en défaut*, sur la piste *éventée*,
Courait comme une folle et n'entendait à rien.
Faust, au galop, gagnait une vigne écartée ;
La perdrix sûrement était au nez du chien.

— « Monsieur Mark, par ici ! — Le chien est là qui quête.
— Elle a l'aile cassée. — Elle a couru là-bas. »
C'étaient des vendangeurs dispersés sur la crête
D'un coteau, qui criaient en agitant les bras ;
Et Mark de courir sus ; — mais soudain il s'arrête,
Hésite, puis s'incline en mettant chapeau bas.

Il saluait ainsi, pris à la dépourvue,
Respectueusement et machinalement,
Une enfant aux yeux bleus qu'il n'avait jamais vue,
Sinon comme on en voit quelquefois en dormant ;
Lorsqu'à nos yeux, ouverts à la seconde vue,
Le ciel s'épanouit mystérieusement.

A l'ombre d'un pêcher, plein comme une corbeille
De ses fruits éclatants et de muscats ambrés,
Elle s'était assise et butinait la treille.
Plus purs étaient ses yeux que les cieux azurés ;
Plus éclatant son teint que la pêche vermeille,
Et plus blonds ses cheveux que les raisins dorés.

Folle pensionnaire, encor trop ingénue
Pour suivre de l'esprit les oiseaux voyageurs ;
Pour laisser en aller son âme où va la nue,
Vers le monde idéal que cherchent les songeurs,
Du village voisin elle n'était venue
Que pour courir la vigne et voir les vendangeurs.

Son père était plus loin, veillant de l'œil du maître ;
Elle, elle s'était mise à l'ombre en l'attendant,
Comme ces oisillons que l'on voit disparaître
A l'heure où le soleil devient le plus ardent.
Et qui, sous la feuillée, — où je voudrais bien être,
Font la sieste, — ou l'amour, et des vers en chantant.

Mark ne se doutant guère, en se lançant en plaine,
Faire une chasse à l'ange, au sylphe, à la houris,
Était presque confus de cette bonne aubaine,
Ainsi que ce renard *qu'une poule aurait pris* ;
Quand, fort heureusement pour le tirer de peine,
Faust revint dans sa gueule apportant la perdrix.

— Donne au maître ! dit Mark. — A cette voix connue
Faust remit son gibier dans les mains du chasseur.
— Pauvre charmant oiseau ! — s'écria l'ingénue,
En rejoignant les mains d'un geste intercesseur :
Tandis que la perdrix, par les pieds retenue,
A coup d'ailes luttait avec son ravisseur.

La conversation était presque engagée ;
Le reste allait venir tout naturellement.
En premier tête-à-tête, — et c'est chose jugée,
Ce qu'on sait le moins bien, c'est son commencement.
Et du simple *bonjour* la formule obligée,
Ne se dit pas toujours spirituellement.

Mark prit par le court, et c'était le plus sage :
Il offrit sa perdrix, — en faisant observer
Qu'étant blessée à peine, elle serait en cage
Guérie en quelques jours, — facile à conserver.
Et que d'ailleurs c'était droit d'aubaine et d'hommage
Que la dame du lieu devait se réserver.

Enfin il fit si bien usage de sa proie,
Qu'une minute après, à l'ombre du pêcher,
Ils étaient, — dût crier quelque papa morose,
A genoux, — vis-à-vis, — occupés d'attacher
Les pieds de la perdrix avec un ruban rose :
Et dans un voile blanc cherchant à la nicher

Mark, — moi qui l'ai connu, — je dois en conscience
Avouer qu'il ne fut jamais plus maladroit :
Quoiqu'il y mît, vraiment, autant de patience
Que sa belle voisine y mettait de sang-froid.
Enfant ! elle riait, — forte de sa science,
De voir le nœud toujours trop lâche ou trop étroit.

Et puis, ainsi penchée, — à boucles ruisselantes,
Ses longs cheveux voilaient d'une résille d'or
Ses yeux et ceux de Mark ; — si ses mains nonchalantes
En voulaient, — sur son front, — rassembler le trésor,
Mark les sentait passer sur ses lèvres brûlantes...
Tout cela le rendait plus maladroit encor.

L'œuvre enfin s'acheva ! — ce ne fut pas sans peine !
La jeune fille prit son fardeau précieux :
Mark, pour la relever, mit sa main dans la sienne
Et la sentit trembler en rencontrant ses yeux.
Tout à coup, de la vigne on cria : Madeleine !
— Oh ! mon père ! dit-elle, — et, comme un faon joyeux

Que la biche, sa mère, — inquiète, — rappelle :
Elle prit au plus droit, gagna dans le fourré,
Disparut sous les ceps enlacés en tonnelle,
Laissant Mark interdit, rêveur, désespéré.

. . . . . .

AUSONE DE CHANCEL.

ÉTAT

DES

TRAVAUX D'ART EN FRANCE,

EN 1844.

(3e article.)

On a vu, dans l'article précédent, que nous estimions à 3 millions à peu près par an, pendant six ans, les sommes qu'il faudrait consacrer aux monuments historiques pour les mettre en bon état d'entretien.

Nous demandons maintenant aux esprits éclairés de quel poids pèseraient ces 20 millions dans la balance de six budgets? La France doit-elle s'arrêter devant un sacrifice qui peut avoir tant et de si beaux résultats?

Cette insuffisance qu'on remarque dans les fonds attribués au bureau des monuments historiques se fait également sentir dans les autres branches du service de la division des beaux-arts. Les grandes collections nationales, les musées et la bibliothèque du roi ont des revenus qui suffisent à peine à leur entretien. De cet état de choses fâcheux il résulte que toutes les fois qu'une vente publique a lieu, le gouvernement ne peut entrer en concurrence avec les riches amateurs, et surtout les amateurs étrangers. Que de belles et curieuses collections n'ont pas été perdues pour la France parce que le gouvernement s'est trouvé sans ressources pour les acquérir!

Pour démontrer combien une telle pénurie est regrettable, surtout dans un pays qui se pique d'aimer et d'encourager les arts, et qui a amplement les moyens de rivaliser avec les finances étrangères, on nous permettra de signaler quelques-unes des pertes que la France a faites dans ces derniers temps.

La collection de M. le baron Denon s'est divisée, sans qu'aucun de nos établissements scientifiques s'en soit enrichi.

La bible d'Alcuin, mise en vente à Paris, n'a pu trouver d'acheteurs et a été vendue en Angleterre.

La statue en bronze trouvée à Lillebonne a été également portée en pays étranger.

La collection de portraits historiques de M. Alexandre Lenoir a été achetée par un libraire de Londres.

Les tableaux précieux de Mme la duchesse de

Berry, la collection de M. Sallies, d'Aix, celle de M. Mimaut qui renfermait un monument historique inappréciable, la table d'Abydos, ont passé en Allemagne et en Angleterre. La table d'Abydos a été vendue, à Paris, 14,000 fr., et le gouvernement n'a pas pu l'acheter!

La vierge au candélabre de Raphaël, et le Francia que les amateurs ont admirés à Paris, où ils ont été exposés en vente, ont été achetés pour un prix peu élevé en Angleterre.

La collection de M. Aguado, où l'on remarquait quelques précieux Murillo et surtout la fameuse Madeleine de Canova, s'est dispersée sans que le gouvernement ait pu prendre part aux enchères. La Madeleine orne aujourd'hui une villa de la rivière de Gênes.

Les objets les plus remarquables qui enrichissent les musées de Londres, de Berlin, de Munich, dont l'existence ne remonte qu'à quelques années, ne proviennent-ils pas de la France où ils n'ont pas trouvé d'acheteurs?

Pour parer à cet inconvénient, disons mieux, à ce vice de notre organisation, la commission des monuments historiques a pensé que la création d'un fonds de réserve serait le moyen le plus efficace de garantir à la France la possession des objets d'art mis en vente. Ce fonds permettrait de saisir les occasions qui sont toujours rares et de conclure rapidement les marchés. Une somme de 200,000 fr. suffirait peut-être, dit M. Mérimée, ajoutée annuellement aux fonds des beaux-arts, pourvu qu'il fût possible de reporter toujours au budget d'année en année le reliquat dont on n'aurait pas trouvé à faire l'emploi.

Cependant, toutes les fois qu'il le peut, le gouvernement intervient, et son intervention assure toujours au pays la conservation d'un monument précieux.

Quand la destruction de l'hôtel de la Trémouille fut résolue, M. le comte Duchâtel, dans l'impossibilité où il était de disputer aux spéculateurs la possession de cet édifice, l'un des derniers qui rappelât dans Paris les souvenirs du moyen âge, obtint du moins la cession de toutes les façades ornées. Une somme de 15,000 fr. fut consacrée à l'achat des parties sculptées, non compris la tourelle. L'empressement que mit le ministre à sauver d'une ruine imminente ces précieux débris lui a mérité la reconnaissance des amis de l'art.

MM. Viollet-Leduc et Lassus, à qui l'on doit un projet pour la construction d'un archevêché, ont proposé de faire servir les façades de l'hôtel de la Trémouille à décorer une des cours du nouvel édifice. Rien n'a encore été décidé à ce sujet.

L'acquisition de quelques arcades ornées de bas-reliefs attribués au ciseau de Jean Goujon, et provenant de l'ancien hôtel de Torpanne, a été également faite par les soins de l'administration. Elles ont trouvé une destination convenable dans une des cours de l'école des Beaux-Arts.

Plus récemment encore, l'achat de l'Hôtel de Cluny où M. Dusommerard avait réuni une si précieuse collection d'objets rares, a rassuré les inquiétudes des amateurs et des artistes qui craignaient de voir s'anéantir le musée le plus complet élevé à l'art gothique et à la renaissance. Désormais ces richesses, fruit du goût le plus éclairé et de longues recherches, appartiennent au pays. La chambre a mis à voter les fonds nécessaires à cette acquisition et à celle du palais des Thermes de Julien autant d'empressement que M. le comte Duchâtel en a mis à présenter le projet de loi. 500,000 fr. ont été consacrés à l'achat de l'hôtel, et 200,000 fr. à celui de la collection. L'un et l'autre viennent d'être livrés au public.

L'intervention de la commission des monuments historiques a peut-être sauvé d'une ruine imminente un des rares débris de l'art gothique subsistant à Paris. Le cloître des Billettes, situé rue des Billettes, nº 18, se trouvait sur le plan d'alignement. M. le comte de Rambuteau, qui connaissait ce charmant édifice, avait lui-même manifesté les regrets qu'il éprouverait à voir sa destruction. L'insistance et les vives réclamations de la commission ont fait ajourner les projets du conseil municipal; le plan d'alignement sera sans doute modifié, et tout fait espérer que le cloître des Billettes nous restera.

Si la ligne droite, cette fatale ligne qui soumet toutes les rues à son cordeau, cède enfin, la commission des monuments historiques aura remporté la plus mémorable des victoires.

Cette commission est encore intervenue au sujet des travaux entrepris au palais de justice, en ce qui concerne l'isolement de la Sainte-Chapelle. Il ne lui paraissait pas que les travaux eussent une direction convenable et propre à assurer la conservation de ce précieux monument. Elle a dû réclamer. Pendant près de deux ans, les constructions et les démolitions ont été suspendues. Une longue correspondance a été échangée avec le conseil des bâtiments civils; plusieurs projets ont été tour à tour examinés pour sauvegarder tous les intérêts. Après de longs débats, une décision définitive est sur le point d'être prise; elle est de nature à répondre à tous les besoins et à satisfaire toutes les exigences.

En soumettant au ministre le règlement qui fixe les honoraires des architectes employés par le département de l'intérieur aux travaux des monuments historiques, la commission a pensé qu'il convenait de donner à des artistes estimables un témoignage honorifique de la satisfaction du gouvernement. Le ministre a sanctionné ce projet de son approbation, et il a bien voulu accorder une médaille à quelques architectes pour les soins qu'ils apportent à des travaux toujours longs et pénibles, et dont les honoraires sont souvent insignifiants.

Les correspondants qui ont le plus contribué à faire connaître ou à conserver des édifices remarquables, grâce aux renseignements utiles ou aux mémoires archéologiques qu'ils ont adressés au ministère, ont obtenu la même distinction ; elle doit être également décernée aux personnes qui, par des sacrifices généreux, ont sauvé de la destruction des monuments dignes d'intérêt.

A la fin de 1842, le nombre des médailles accordées s'élevait à vingt-trois seulement.

Aucune nouvelle médaille n'a été accordée depuis cette époque.

Nous croyons qu'on ne lira pas sans intérêt le tableau des personnes qui ont obtenu cette honorable distinction.

MM. l'évêque de Meaux (Seine-et-Marne). — De Caumont (Seine-Inférieure).—De la Saussaye (Loir-et-Cher). — Renouvier (Hérault). — F. Le Roy (Indre). — De Chergé (Vienne). — Thevenot (Puy-de-Dôme). — Duverel (Somme). — Tournal (Aude). — Bonnin (Eure). — Bâtissier (Allier). — Casimir Caumont (Seine-Inférieure). — Clair (Bouches-du-Rhône). — Requien (Vaucluse).

Architectes : MM. Renaux (Vaucluse). — Van Cleemputte (Aisne). — Grégoire (Seine-Inférieure). — Joly (Maine-et-Loire). — Questel. — Viollet-Leduc. — Delton. — Lion.

Des mentions honorables ont été accordées à MM. Long (Drôme). — Joubert de Passa (Pyrénées-Orientales). — L'abbé Audierne (Dordogne). — Aymar (Haute-Loire). — Pelet (Gard). — L'abbé Tournesac (Sarthe). — De Caumarmont (Rhône). — Calvet (Lot). — Hubert (Ardennes). — Cros (Aude). — De Gerville (Manche). — Vicomte de Bec de Lièvre (Haute-Loire). — L'abbé Champenois, curé de Châlons (Marne). — L'abbé Chambon, curé de Souvigny (Allier).

Architectes : MM. Ramée. — Garrez. — Danjoy. — Bourguignon. — Boissonnade. — Mallay. — Segretain.

On a pu remarquer que dans la liste des secours accordés aux monuments historiques classés par les soins de la commission ne figuraient ni les cathédrales ni les autres édifices diocésains qui, pour la plupart cependant, se distinguent par la noblesse de leur architecture et l'importance des souvenirs qu'ils rappellent. C'est que, par une bizarrerie qu'on a peine à s'expliquer, l'entretien de ces édifices appartient au ministère de la justice et des cultes.

De graves inconvénients résultent de cet état de choses qui a tout d'abord pour effet de diviser les ressources du gouvernement et de priver cette partie du service de la direction méthodique qui distingue les autres branches de l'administration publique.

Des considérations qu'il ne nous appartient pas d'examiner ici déterminent sans doute le département de la justice et des cultes à ne pas se dessaisir de la répartition et de l'emploi des fonds affectés à l'entretien des édifices diocésains. Ces fonds s'élèvent annuellement à 1,600,000 fr. qui sont divisés entre les cathédrales de France sur la demande des évêques et des chapitres métropolitains. Mais dans cette répartition le ministère ne consulte que les besoins matériels du service sans s'arrêter aux considérations d'art ou d'histoire. L'antiquité ou la beauté des monuments ne pèsent d'aucun poids dans ces décisions. Il résulte de cet état de choses que le plus souvent aucune garantie n'est offerte sous le rapport de la direction intelligente dans les travaux qui sont entrepris annuellement. La commission des monuments historiques ne s'est pas lassée de réclamer contre ce système qui peut à la longue produire des résultats fâcheux, mais le département des cultes tient à des prérogatives où il trouve sans doute un moyen d'action sur le clergé et ne veut point en faire l'abandon. Il ne serait peut-être pas impossible de remédier aux inconvénients artistiques que nous avons signalés. Sans intervenir dans la répartition des fonds, et laissant au ministère de la justice et des cultes toute son indépendance à cet égard, la commission des monuments historiques ne pourrait-elle pas, lorsque l'administration a décidé l'emploi de ses fonds, en recevoir le tableau, et ne pourrait-on pas encore lui laisser la direction des travaux? Au ministère appartiendraient la partie financière et les questions d'opportunité ; à la commission le soin de diriger les réparations et d'en assurer la bonne exécution. L'action de l'une commencerait là où l'action de l'autre finirait. Tout à la fois les intérêts de l'administration et les intérêts de l'art seraient sauvegardés.

Nous ne savons ce qu'il adviendra de ce projet qui nous a été communiqué par l'un des membres les plus éclairés de la commission ; mais M. Dessauret, qui tient, dans sa division, au ministère des cultes, la répartition des fonds affectés au service des édifices diocésains, a trop de lumières pour ne pas comprendre que là aussi, pour nous servir d'une expression familière, il y a quelque chose à faire. Nous croyons pouvoir affirmer, d'ailleurs, que, l'un des premiers, l'honorable député a senti qu'il y avait à s'entendre là-dessus, et que dans ce moment il élabore un projet qui donnera, nous l'espérons, satisfaction à toutes les exigences.

Alors du moins la commission n'aura-t-elle plus à regretter la direction donnée à certains travaux, tels, par exemple, que ceux qui ont été exécutés à la cathédrale de Saint-Denis pendant ces dernières années, à la suite desquelles elle dut adresser des observations *officieuses* à M. le comte Duchâtel.

Afin d'assurer la bonne exécution du service, M. le comte Duchâtel a pris soin d'adresser aux préfets, à la date du 19 février 1841, une circulaire qui détermine le mode d'instruction des affaires relatives aux monuments historiques. Par cette circulaire, le ministre rappelle que pour qu'une affaire

puisse être mise utilement sous les yeux de la commission, il est nécessaire de joindre aux dossiers les pièces suivantes :

1° Un exposé des besoins du monument et de son état actuel ;

2° Une notice historique et une description ;

3° Des plans, coupes, dessins, ou du moins des croquis et un plan avec des mesures;

4° Un devis rédigé par un architecte, aussi détaillé que possible des travaux.

Ces travaux eux-mêmes devront être divisés en trois catégories.

La première comprendra les travaux très-urgents, qui ont pour objet la consolidation immédiate de l'édifice;

La seconde, les travaux moins urgents qui concernent la conservation ;

La troisième, ceux qui peuvent toujours être différés et qui doivent en compléter la restauration.

Le ministre rappelle également aux préfets que les secours dont il dispose ne peuvent être accordés qu'à des édifices qui offrent un intérêt réel sous le rapport de l'art, et qu'ils doivent le prévenir lorsque les travaux d'agrandissement ou d'appropriation altéreraient la disposition primitive ou le caractère monumental d'un édifice. Les préfets devront veiller au bon emploi des secours accordés aux monuments situés dans leur département ; si ces fonds étaient détournés de leur destination, la dépense devrait rester à la charge de l'autorité qui aurait favorisé ou toléré cet abus.

M. le ministre leur recommande de veiller encore à ce que les conseils municipaux subordonnent les projets d'alignement aux monuments historiques existant dans la commune, et de bien rappeler aux autorités locales que le classement sur le tableau des monuments historiques ne donne aucun droit à des subventions du ministère. C'est aux communes et aux départements qu'il appartient surtout de veiller à la conservation des édifices remarquables qu'ils possèdent. Le 1er octobre 1841, M. le ministre adressa à chaque préfet la liste des monuments historiques provisoirement classés dans son département, et les invita à s'entendre avec les correspondants du ministère, les sociétés savantes et les architectes du département, pour y proposer les rectifications et les additions qu'ils jugeront convenables.

Cette nouvelle circulaire prescrivit aux préfets d'aviser les maires des communes que les monuments historiques ne peuvent subir aucune modification sans que le projet ait été adressé au ministre, et qu'il ait reçu son approbation.

Si les édifices appartiennent à des particuliers, les préfets devront prévenir le ministre lorsque les propriétaires seront dans l'intention de les restaurer, de les vendre ou de les démolir, pour que l'Etat puisse s'en rendre acquéreur, si la situation du crédit le permet.

Le ministre recommande encore aux préfets de l'informer annuellement de l'état de ces monuments et des travaux nécessaires pour leur consolidation et leur restauration complète.

Ces deux circulaires ont une importance que l'on comprendra facilement. Elles assurent la conservation de nos richesses monumentales, et en les entourant de la protection officielle de l'administration, elles ont rendu un service éminent à la science archéologique et aux arts.

Ce n'est plus de nos jours que l'on aura à déplorer les destructions qui dépouillaient la France de ces monuments qui sont comme les archives de pierres de l'histoire. Et comment ne pas s'en féliciter, lorsqu'on pense que, depuis cent ans à peu près, trois cent six édifices ont été détruits à Paris seulement? Un savant archéologue en a dressé la liste curieuse. On y trouve soixante-treize hôtels et palais, quarante-cinq abbayes, cinquante-sept églises, cinquante-cinq colléges, dix-sept portes, sept ponts et cinquante-deux monuments divers, tels que croix, fontaines, maisons historiques, etc.

Nous ne terminerons pas cette partie de notre travail, déjà bien longue et cependant bien incomplète encore, sans adresser nos remercîments à M. Grille de Beuzelin, secrétaire de la commission des monuments historiques, à qui nous devons un hommage reconnaissant pour l'obligeance qu'il a mise à nous guider dans nos recherches et à nous éclairer de son expérience.

AMÉDÉE ACHARD.

REMBRANDT.

En refaisant aujourd'hui la biographie d'un artiste universellement connu, notre but est de réfuter les assertions mensongères de plusieurs écrivains, qui, par erreur ou par mauvaise foi, ont présenté Rembrandt sous un aspect défavorable. Né dans le peuple, on lui a fait un crime d'avoir aimé le peuple. Enrichi par ses travaux, il a été en butte à l'accusation d'insatiable avarice. Nous montrerons dans Rembrandt une organisation puissante, un esprit d'allures indépendantes et bizarres, mais exempt de ces vices ignobles qui sont incompatibles avec le véritable talent.

Paul Rembrandt ne nous est connu que sous ses prénoms, et sous le sobriquet de *Van Rhyn*, qu'avait reçu son père, riche meunier des bords du Rhin. Il naquit le 15 juin 1606, entre les villages de Leyerdorp et de Koukerck, à peu de distance de Leyde. Il était fils d'Herman-Gerretsz Van Rhyn, et de Cornélie-Willems Van Zuitbrock. On l'envoya à Leyde pour apprendre le latin, mais sa vocation se manifesta de bonne heure avec tant d'évidence et de ténacité, qu'on dut renoncer à en faire un bachelier pour le consacrer exclusivement à l'étude de la peinture. En peu de temps, il usa quatre maîtres, Vanzwaanenburg, Pierre Latsman d'Amsterdam, Jacques Pinas et Georges Schooten. Leurs idées estétiques ne satisfaisaient pas sa précoce intelligence ; il voyait au delà ; il se débattait sous le joug de la routine pédagogique. Las de leçons infructueuses, il rentra au moulin de son père, et s'efforça d'oublier ce qu'il avait appris pour s'attacher à l'imitation attentive de la nature. L'un de ses amis l'engagea à porter un tableau à la Haye; Rembrandt en reçut 100 florins, qu'il se hâta d'emporter au moulin natal. Dès lors les commandes lui arrivèrent en foule ; les amateurs le recherchèrent, et il fut obligé de s'établir à Amsterdam. Là il rencontra des protecteurs qui voulurent le lancer dans le grand monde; le bourgmestre Six lui proposa un mariage avantageux ; Rembrandt répondit aux sollicitations des mécènes hollandais : « Ce n'est pas l'honneur que je cherche, c'est le repos d'esprit et la liberté ; » et il épousa Saskia Van Uylenburg, paysanne du village de Ransdorp. Pendant que sa renommée s'étendait au loin, pendant qu'on le comparait avec enthousiasme aux plus grands maîtres, il vivait paisiblement et sans éclat, sans autres plaisirs que ceux du foyer domestique.

On cite de Rembrandt des traits nombreux d'avarice. « Ses élèves, dit Descamps, peignaient des pièces de monnaie sur des cartes, et Rembrandt se baissait avec empressement pour les ramasser. Le Conversations Lexicon assure que « la soif de l'or le porta à changer sa manière et à moins finir ses tableaux. » Des documents irréfragables démentent ces calomnies, recueillies par Fabien Pillet dans la *Biographie universelle*. Il est vrai que Rembrandt aimait l'argent; il a même employé, pour s'en procurer, des moyens qu'une stricte probité réprouve. Tantôt il faisait vendre des gravures par son fils, qui disait les lui avoir dérobées ; tantôt il annonçait son prochain départ pour l'Angleterre ou le Nord, afin de contraindre les amateurs à compléter promptement leurs collections de ses planches. Il retouchait et remaniait ses gravures pour pouvoir les vendre plusieurs fois ; il a daté trois *Têtes orientales* de Venise, où il n'est jamais allé, afin d'en augmenter la valeur. On a même prétendu que, de concert avec sa femme, il s'était fait passer pour mort ; mais est-il admissible qu'un homme célèbre, un homme qui fixait tous les regards, ait pu abuser par une

fraude grossière les habitants d'une grande ville comme Amsterdam ?

Si Rembrandt désirait de l'or, ce n'était point pour l'enfouir dans un caveau ; la richesse était nécessaire au développement de son talent, à l'exercice de son art. Il dépensait considérablement en armures, étoffes précieuses, meubles antiques, curiosités, costumes d'Europe et d'Orient. Deux actes authentiques, dont les originaux sont conservés à l'hôtel de ville d'Amsterdam, établissent sa prodigalité. Le premier est un inventaire de ses meubles, dressé par le juré-priseur Haring le jeune, qui les vendit par autorité de justice, les 15 et 16 juillet 1656, à la requête des créanciers de Rembrandt. Il possédait, à cette époque, douze portefeuilles de gravures italiennes, cinq d'après Raphaël, et les sept autres d'après Michel-Ange, le Titien, les deux Carrache, etc. Par le second document, « Titus Van Rhyn, fils unique de Rembrandt Van Rhyn et de Saskia Van Uylenburg, reconnaît avoir reçu de MM. les commissaires de la chambre des biens insolvables, sous la caution d'Abraham Franz, marchand et amateur d'arts, la somme de 6,952 florins et 9 sols, pour solde, tant de la maison de son père située dans le Breestaat, près du pont Saint-Antoine, laquelle a été vendue en 1658, que du reste de la succession paternelle et maternelle.

Cet acte, daté du 9 septembre 1665, peut servir à préciser l'époque de la mort de Rembrandt, que Descamps place en 1674. Il avait eu pour élèves Gérard Dow, Govert Flinck, Ferdinand Bol, Gerbrand Van Das, Eeckout, Arnold de Gelder, Samuel et Philippe de Koning, Van Vliet, Samuel Van Hoogstraten, Jean Van Renesse, Nicolas Maas et Godefroi Kneller.

Les artistes s'accordent à regarder Rembrandt comme un coloriste au moins égal aux peintres vénitiens, soit dans sa première manière léchée, soit dans la manière large qu'il adopta par la suite. Il l'emporte sur tous par l'effet, par l'entente du clair-obscur, par la richesse des tons. Ses figures communes se ressentent souvent de sa naissance et de son entourage ; mais ses compositions ont une poésie vigoureuse, un sentiment vrai et profond ; ses portraits sont des *trompe-l'œil*.

Il avait pour atelier un vaste magasin divisé par des cloisons en compartiments, dont chacun était éclairé d'une manière différente. Il faisait successivement passer son modèle de cabinet en cabinet, jusqu'à ce qu'il eût trouvé un jour en harmonie avec la physionomie de la personne. Il a produit une quantité innombrable de tableaux dont nous indiquerons ici les principaux. Au Louvre : *Tobie et sa famille prosternés devant l'ange du Seigneur ;* le *Samaritain*, tableau qui a appartenu à M. Van der Linden Van Slingelandt, à Dort ; *Jésus à Emmaüs ;* le même sujet ; *Saint Matthieu, évangéliste, écrivant sous l'inspiration d'un ange ;* deux tableaux représentant des *Philosophes en méditation* (ils sont de sa première manière ; il les exécuta à vingt-quatre ans, et ils ont fait partie de la collection du comte de Vence) ; le *Ménage du menuisier ; Vénus et l'Amour ;* quatre portraits de Rembrandt, trois portraits d'homme ; un portrait de femme.

A la Galerie nationale de Londres : la *Femme adultère*, tableau capital et très-fini ; le *portrait d'un Juif ;* une *Baigneuse*.

A Amsterdam, *Cinq commissaires de la halle aux serges autour d'une table* (1661) ; *Etude de lions ;* le *Professeur d'anatomie*.

A Dresde : le *Festin d'Assuérus*, *Ganymède ; un Paysage ;* le *portrait de sa mère et de sa fille*, connu sous le nom de *la jeune fille à l'œillet*.

A Munich : *Agar*, une *Sainte famille*, une *Descente au tombeau*, une *Descente de croix*, *son portrait*.

A Vienne : *son portrait et celui de sa mère*, la *Présentation au temple*, l'*Apôtre saint Paul*.

A Brunswick : une *Descente au tombeau* ; un *Paysage ; Paul et David ; Tobie guérissant son père*, provenant du marquis de Voyer ; la *Circoncision*, *Rembrandt et sa famille*.

Dans la galerie du cardinal Fesch : *Moïse sauvé des eaux*, la *Prédication*, une *Tête de Christ*, deux *portraits d'homme*, deux *portraits de femme*, un *portrait de Rembrandt*, id. *de sa femme*, id. *de sa mère*.

Chez le comte de Schonborn, à Vienne : *Laissez venir à moi les petits enfants*.

En diverses collections : un *Saint François*, une *Nuit*, une seconde composition de *Tobie rendant la vue à son père*, la *Chaste Suzanne*, la *Barque de saint Pierre*, un *Docteur qui lit* (1643), une *Bohémienne tenant son enfant endormi*, un *Religieux franciscain* (1660), *Sainte Anne montrant à lire à la Vierge*, le *Portrait de son père*, une *Fuite en Egypte* (1624), un *Vieillard vu de face* (1660), *Vertumne et Pomone*, le *Reniement de saint Pierre*, le *Prisonnier furieux*, *Portrait de l'amiral Tromp*, *Samson et Dalila*, *Portrait de Jansénius*, *Portrait du corsaire Barberousse*.

M. Gault de Saint-Germain, dans sa *Balance des tableaux*, indique les prix suivants à la suite du nom de Rembrandt : 18,000, 15,700, 10,800, 14,000, 10,900, 5,450, 6,000, 2,051, 1,400, 1,204, 1,500, 10,000 liv. Catalogues de Boisset, du comte de la Guiche, de Boileau (année 1779), du prince de Conti, du duc de Choiseul, de Gaignat, de Blondel de Gagny (1770). 15,005 liv., vente de M. de la Perrière, avril 1817.

La fécondité de Rembrandt est d'autant plus extraordinaire qu'il a gravé un nombre considérable d'eaux-fortes. Le catalogue qu'en a publié Gersaint (1) comprend trois cent soixante-cinq numé-

(1) Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, par Gersaint. Helle, G. Lamy et P. Yvor ; nouvelle édition considérablement augmentée par le chevalier de Claussin. In-8. Paris, Firmin Didot, 1824.

ros, et il n'est pas complet. S'il s'était spécialement adonné à la gravure, Rembrandt pourrait encore passer pour un grand peintre. Il avait étudié avec soin les vernis, les acides, les ressources de la gravure, et il n'a pas eu de rival pour la liberté de pointe, la facilité d'exécution, la vigueur et la hardiesse du trait, la largeur et la vérité des effets.

Les plus rares de ses eaux-fortes sont ses paysages. Le *Pont de Six*, le *Paysage aux trois arbres*, le *Paysage à la tour carrée*, le *Canal*, le *Bouquet de bois*, le *Paysage à la vache*, le *Grand arbre à côté de la maison*, sont des morceaux presque introuvables, et que les collectionneurs payent très-cher.

Un jeune artiste, M. Louis Marvy, vient d'entreprendre la reproduction complète des cinquante paysages de Rembrandt. Nous appelons l'attention des hommes de goût sur ce consciencieux travail; nous les invitons à s'assurer, par l'examen des livraisons parues, de la fidélité avec laquelle M. Marvy a rendu le caractère des épreuves originales. Cet habile graveur a donné assez de preuves de talent et d'expérience pour qu'on ne puisse l'accuser d'une imprudente témérité; la tâche à laquelle il se dévoue n'est pas au-dessus de ses forces; il est digne de copier Rembrandt.

PRESSENTIMENT.

Heures d'obscurité qui paraissez trop lentes
Quand l'esprit interroge un douteux avenir,
Peut-être quelque jour dans les fêtes brillantes
J'évoquerai tout bas votre doux souvenir.

Comme un riche trésor méconnu par son maître,
Moi qui vous accusais, je vous regretterai;
Et je voudrais alors vous revivre peut-être,
Vous qui ne passiez point assez vite à mon gré.

C'est qu'à l'heure où l'on souffre, où l'on espère encore,
Le monde semble grand, car il est inconnu;
C'est qu'un éclat lointain l'embellit, le décore,
— Oasis qui s'enfuit laissant le sable nu.

C'est qu'à l'heure où la gloire a séduit la jeunesse,
Le cœur ambitieux fait taire la raison;
C'est que l'espoir nous tend sa coupe enchanteresse
Que la réalité doit remplir de poison.

Ah! gardez vos ennuis et votre impatience,
Enfants qui vous pressez vers l'arbre du savoir :
Il faut par le bonheur payer l'expérience;
C'est à travers les pleurs que nos yeux peuvent voir.

ALFRED DES ESSARTS.

PRIÈRE.

Dieu qui mis l'espérance à côté des douleurs,
Qui donnas au printemps ses nids dans les feuillages,
Aux mille oiseaux de l'air leurs suaves langages,
Aux brises de l'été leurs fécondes chaleurs,
Aux vagues leur azur, aux forêts leurs ombrages,
Aux beaux rayons du jour leurs vivantes couleurs;
Dieu dont la main puissante a tracé sur nos plages
En contours élégants la courbe des rivages;
Dieu qui fis les parfums, les femmes et les fleurs,
Sois chanté dans ta grâce, aimé dans tes ouvrages,
Et béni dans nos cœurs.

Cte DE MÉNAINVILLE.

Physionomie Parisienne.

Toilette du matin.

TABLE DES MATIÈRES.

TEXTE.

Pages.

TRENTIEME LIVRAISON.

Concours d'architecture, par **M. ÉMILE DE LA BÉDOLLIERRE**. 1
Un Souvenir de Saint-Georges, par **M. EUGÈNE GUINOT**. 5
De la Peinture antique, par **M. EUGÈNE PELLETAN**. 9
Collections allemandes. — Cabinet du prince de Lichtenstein, par **M. J. M.** 12
Pastorale, par **M. le marquis DE BELLOY**. 15

TRENTE ET UNIÈME LIVRAISON.

Concours de peinture, par **M. ÉMILE DE LA BÉDOLLIERRE**. 17
Chevy-Chace, traduit de l'anglais. 20
Exposition publique des prix et des envois de Rome. 26
De la Peinture antique (suite), par **M. EUGÈNE PELLETAN**. 29
Le Pauvre Pierre, traduit de **HENRI HEINE**. 32
Beaux-Arts. Ibid.

TRENTE-DEUXIÈME LIVRAISON.

Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie royale de France pour 1842, par **M. RAOUL ROCHETTE**, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. 33
Un Combat naval, par **M. EUGÈNE PACINI**. 38
Chevy-Chace (fin), traduit de l'anglais. 41
De la Peinture antique (fin), par **M. EUGÈNE PELLETAN**. 45
Michel-Ange, par **M. MÉRY**. 48

TRENTE-TROISIÈME LIVRAISON.

Exposition de Florence, par **M. MORELLI**. 49
Une Journée à Versailles, par **M. J. JANIN**. 55
Léandre et Ismène, traduit de l'allemand de **HOLTY**. 60
Beaux-Arts. 64

TRENTE-QUATRIEME LIVRAISON.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Cherubini (1re partie), par **M. RAOUL ROCHETTE**, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. 65
Le Porte-Drapeau, par **M. E. DE GYVÈS**. 70
Les Beaux-Arts dans le nord de l'Europe, par

Pages.

M. FRÉDÉRIC GUNTHER. 77
Canzone, par M. le comte F.-L. DE GRAMONT. 80

TRENTE-CINQUIÈME LIVRAISON.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Cherubini (2e partie), par M. RAOUL ROCHETTE, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. 81
Les Fleurs, par M. JULES JANIN. 85
Du Paysage alpestre, par M TOPFFER. 90
Mars et Vénus, groupe de Canova. 94
Fragment à M. Victor Hugo, par Mme la comtesse DE LA BARRE 96
Etre jeune et mourir, par M. ALFRED DES ESSARTS. Ibid.

TRENTE-SIXIÈME LIVRAISON.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Cherubini (3e partie), par M. RAOUL ROCHETTE, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. 97
Le Mari brûlé, par M. AUGUSTE MAQUET. 101
Du Paysage alpestre (fin), par M. TOPFFER. 105
Opérations de l'Institut pour le remplacement de M. Cortot, par M. EMILE DE LA BÉDOLLIERRE. 108
Orrin Smith. 111
Une traversée, par M. MÉRY. 112

TRENTE-SEPTIÈME LIVRAISON.

Peintres modernes de l'Angleterre. — Sir David Wilkie, par M. O. N. 115
Le Mari brûlé (suite), par M. AUGUSTE MAQUET. 116
Revue des travaux d'art, par M. HENRY EGMONT. 121
Correspondance allemande, par M. FRÉDÉRIC GUNTHER. 125
Impression de Fontainebleau, par Mme LOUISE COLET. 127

TRENTE-HUITIEME LIVRAISON.

Sir David Wilkie (fin), par M. OLD NICK. 129
Le Mari brûlé (suite), par M. AUGUSTE MAQUET. 135
Les Peintres allemands, par M. G. 139
Schwanthaler. 141
Jeanne d'Arc, par M. AL. GUILLEMIN. 143
Tableau de genre, par M. ARSÈNE HOUSSAYE. 144

Pages.

TRENTE-NEUVIEME LIVRAISON.

Exposition triennale d'Anvers, par M. B. TILLEUL. 145
Le Mari brûlé (fin), par M. AUGUSTE MAQUET. 149
Budget des recettes des théâtres de Paris depuis cinquante ans, par M. HENRY EGMONT. 153
L'Émotion de Barberousse, par M. le marquis DE BELLOY. 158
La Sentinelle, traduit de l'allemand. 160
Pensée d'amour, par M. LOUIS DELATRE. Ibid.

QUARANTIÈME LIVRAISON.

Sir Thomas Lawrence, par M. P. G. 161
Lettres, par M. ALPHONSE KARR. 166
Exposition de la galerie de M. Dubois. 170
Nécrologie. — Pierre Perlet, Vincent Campenon, de l'Académie française, par M. ÉMILE DE LA BÉDOLLIERRE. 172
Archéologie. — Restauration de Saint-Just de Narbonne. — Musée de Toulouse. 175
La Dernière heure, par M. AUGUSTE BOUCHET. 176

QUARANTE ET UNIÈME LIVRAISON.

Rapport adressé à M. le ministre de l'intérieur par la commission chargée d'examiner l'appareil de M. Roulliet. 177
Propertia de Rossi, par M. LOUIS DELATRE. 184
Cabinet de M. Marcille. 188
Vente de la galerie de M. Dubois. 191
Visions, par M. ARSÈNE HOUSSAYE. 192

QUARANTE-DEUXIÈME LIVRAISON.

Casimir Delavigne, par M. ÉMILE DE LA BÉDOLLIERRE. 195
Propertia de Rossi (fin), par M. L. DELATRE. 197
Recettes des théâtres de Paris depuis cinquante ans (2e article), par M. HENRY EGMONT. 200
La Maison du Temple, à Douai. 205
Sonnet, par M. le comte F. DE GRAMONT. 208
Beaux-Arts. Ibid.

QUARANTE-TROISIÈME LIVRAISON.

Sir Joshua Reynolds, par M. P. G. 209
Un fait historique, par M. G. G. 214
Mort du roi Arthur, traduit de l'anglais. 216
Collection de lord Seymour. 220
Beaux-Arts. — Allemagne. France. 222

Pages.

A Mme Aimé-Martin, par **Mme LOUISE COLET**. 224

QUARANTE-QUATRIÈME LIVRAISON.

Sir Joshua Reynolds (fin), par **M. P. G.** 225
Mort du roi Arthur (fin), traduit de l'anglais. 229
Rinaldo Rinaldini, légende. 233
Angelica Catalani. 235
Julien Gué. 238
Croquis, par **M. CH.-C. DE LAFAYETTE**. 240
Le Tintoret, par **M. F. FERTIAULT**. Ibid.

QUARANTE-CINQUIÈME LIVRAISON.

Les deux Statues de Michel-Ange au Louvre, par **M. H. ROBERT**. 241
Lettre, par **M. A. KARR**. 246
Histoire des procédés de la peinture à fresque. 249
Musique. — Les Italiens. L'Opéra. 251
Trimolet, par **M. E. L.** 255
La Loi du travail, par **A. DES ESSARTS**. 256
Le Cœur et l'Esprit, par **M. le marquis DE BELLOY**. Ibid.

QUARANTE-SIXIÈME LIVRAISON.

Le Monument de Molière, par **M. ÉMILE DE LA BÉDOLLIERRE**. 257
La Dame blanche de Saint-Pons, par **M. AMÉDÉE ACHARD**. 265
Les Passions dans le drame, par **M. O. N.** 267
A propos d'un oiseau, par **M. ARTHUR PONROY**. 272
Sonnet, par **M. le comte DE GRAMONT**. Ibid.

QUARANTE-SEPTIÈME LIVRAISON.

Discours de Fuseli sur la peinture, traduit de l'anglais par **M. L. MÉRIMÉE**. 273
La Dame blanche de Saint-Pons (*fin*), par **M. AMÉDÉE ACHARD**. 277
Recettes des théâtres de Paris depuis cinquante ans (3e article) par **M. HENRY EGMONT**. 280
Histoire des procédés de la peinture à fresque. 285
Le Mont-Carmel, par **M. ROGER DE BEAUVOIR**. 288
Ida, par le même. Ibid.
Sonnet, par **M. F. DE G.** Ibid.

QUARANTE-HUITIÈME LIVRAISON.

Discours de Fuseli sur la peinture (suite), traduit de l'anglais par **M. L. MÉRIMÉE**. 289

Pages.

Le Palais D*** à Gênes, par **M. PAUL DE MUSSET**. 295
Collection de M. Marcotte. 296
Charles Nodier, par **M. FRANCIS WEY**. 299
A mes Camarades de Sainte-Barbe, par **M. ADOLPHE DUMAS**. 304

QUARANTE-NEUVIÈME LIVRAISON.

Discours de Fuseli sur la peinture (suite), traduit de l'anglais par **M. L. MÉRIMÉE**. 305
Le Peintre chinois, par **M. OLD NICK**. 311
Charles Nodier (fin), par **M. FRANCIS WEY**. 315
Renaud de Wilbach. 319
La petite Dot, par **IMBERT**. 320

CINQUANTIÈME LIVRAISON.

Discours de Fuseli sur la peinture (suite), traduit de l'anglais par **M. L. MÉRIMÉE**. 321
Rosemonde, traduit de l'anglais. 325
Giacomo Meyerbeer, par **M. M. DE F.** 329
Le Baptême, paroles de **M. MAURICE DE FLASSAN**, musique inédite de **M. MEYERBEER**. 334
Départ, par **M. le marquis DE BELLOY**. 336
Malaga, par **M. ROGER DE BEAUVOIR**. Ibid.

CINQUANTE ET UNIÈME LIVRAISON.

Discours de Fuseli sur la peinture (suite), traduit de l'anglais par **M. L. MÉRIMÉE**. 337
Rosemonde (fin), traduit de l'anglais. 342
Les Passions dans le drame (2e article), par **M. OLD NICK**. 346
La Giralda, paroles de **M. ROGER DE BEAUVOIR**, musique de **M. TOURY**. 350

CINQUANTE-DEUXIÈME LIVRAISON.

Discours de Fuseli sur la peinture (suite), traduit de l'anglais par **M. L. MÉRIMÉE** 353
La Découverte de Madère, chronique portugaise, par **M. ÉMILE DE LA BÉDOLLIERRE**. 359
Origine du jury d'admission au Salon, par **M. L. PEISSE**. 362
Pierre Graillon, par **M. H. DE V.** 364
La Princesse captive. 367

CINQUANTE-TROISIÈME LIVRAISON.

Discours de Fuseli sur la peinture (suite), traduit de l'anglais par **M. L. MÉRIMÉE**. 36

Pages.

La Découverte de Madère, chronique portugaise (fin), par **M. ÉMILE DE LA BÉDOLLIERRE**. 373
Histoire des Panoramas et de leurs annexes. 377
Adrien Van Ostade. 381
La Sérénade, par **M. L. MAGNIER**. 384

CINQUANTE-QUATRIÈME LIVRAISON.

Salon de 1844, introduction. 385
Le Ballet italien, par **M. PAUL DE MUSSET**. 391
Etat des travaux d'art en France, en 1844, par **M. AMÉDÉE ACHARD**. 395
Théophile, prêtre et moine, par **M. G.** 409

CINQUANTE-CINQUIÈME LIVRAISON.

Salon de 1844 (2e article) 401
Louis-Camille Bernay. 405
Etat des travaux d'art en France, en 1844 (2e article), par **M. AMÉDÉE ACHARD**. 410
Concerts de Berlioz. — Matinée musicale de M. Chevillard. — Concert de Mme Sabatier. 415
Sonnet, par **M. le comte DE GRAMONT**. 416
Le Son le plus lugubre, par **M. N. MARTIN**. Ibid.

CINQUANTE-SIXIÈME LIVRAISON.

Salon de 1844 (3e article). 417
Mark, chant IIe, par **M. AUSONE DE CHANCEL**. 421
Etat des travaux d'art en France, en 1844 (3e article), par **M. AMÉDÉE ACHARD**. 425
Rembrandt. 429
Pressentiment, par **M. A. DES ESSARTS**. 432
Prière. Ibid.

ILLUSTRATIONS.

Pages.

TRENTIÈME LIVRAISON.

Fête champêtre, d'après **WATTEAU**, gravé par **M. LICHTFOOT**.
Dupuis, peintre du roi, d'après **MASSON**, lithographié par **M. HAGNAUER**.
Le Chêne et le Roseau, par **M. DIDAY**, gravure de **M. HARRISON**, dessin de **M. MARVY**. 14
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. 16

TRENTE ET UNIÈME LIVRAISON.

Le Pauvre Pierre, eau-forte, par **M. SONDERLAND**.
Paysage de Norwége, par **M. FREEMAN**, gravé par **M. QUARTLEY**.
Chevaux de poste, par **M. FOUSSEREAU**. 19
Chevy-Chace, dessins de **M. FRANKLIN**. 20
Paysage, par **M. MARVY**. 28
Promenade, par **M. PAUQUET**. 32

TRENTE-DEUXIÈME LIVRAISON.

Indiscrétion, par **M. DIAZ**, gravure par **M. GEOFFROY**.
Avenir et Souvenir, par **M. GAVARNI**.
Escadre en bataille, par **M. MOREL-FATIO**, gravure de **M. HARRISON**. 38
Feu de batterie, par **M. MOREL-FATIO**, gravé par **MM. BARA** et **GÉRARD**. 39
Abordage, par **M. MOREL-FATIO**, gravé par **M. HARRISON**. Ibid.
Combat naval, par **M. MOREL FATIO**, gravé par **M. HARRISON**. 40
Chevy-Chace, dessins de **M. FRANKLIN**. 41
Paysage, dessin de **M. MARVY**. 47
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**, gravure de **M. SOYER**. 48

TRENTE-TROISIÈME LIVRAISON.

Léandre et Ismène, par **M. SONDERLAND**.
Henri III, d'après **DUMOUTIER**, par **MM. DELIGNE** et **HAGNAUER**.
Paysage, par **M. MARVY**. 52
Le Chemin de fer, par **M. PAUQUET**. 53
Le Jardin de Versailles, par **M. H. ÉMY**. 54
Parc, par **M. BARON**. 57
Vue générale de Versailles, par **M. H. ÉMY**. 58
La Chaussée des Géants, gravé par **M. WIMPER**. 59

Pages.

Lion, par **M. FREEMAN**, gravé par **M. HARRISON**. 63
Walter Scott, par **M. PAUQUET**, d'après **Mme DE MIRBEL**, gravé par **M. SOYER**. 64

TRENTE-QUATRIÈME LIVRAISON.

La Flagellation, par **M. STEINLE**, gravé par **M. KELLER**.
Les Adieux de Dorothée aux fugitifs, lithographié par **M. MOUILLERON**, d'après **MARTERSTEIG**.
Paysage, par **M. MARVY**. 69
L'Aveu, par **M. GAVARNI**, gravé par **M. LOUIS**. 76
L'Hiver, par **M. FREEMAN**, gravé par **M. TIMMS**. 79
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. 80

TRENTE-CINQUIÈME LIVRAISON.

La Bouquetière espagnole, d'après **MURILLO**, gravé par **M. LICHTFOOT**.
Mars et Vénus, groupe d'après **CANOVA**.
Vue de Trianon, par **M. COLIGNON**. 85
Lettre A, par le même. Ibid.
Vue de la terrasse de Saint-Germain, par **M. JACQUE**. 89
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. 96

TRENTE-SIXIÈME LIVRAISON.

Matelots, eau-forte, par **M. JACOB GENSLER**.
Vue d'Amsterdam, par **M. WYLD**.
Cherubini, par **M. FRANÇAIS**, gravé par **M. SOYER**. 100
Lézards au soleil, par **M. FREEMAN**, gravé par **M. TIMMS**. 107
M. Duret, par **M. PAUQUET**. 110
Orrin Smith, dessiné par **M. BELOIFE**. 111
Galère à retranchements, par **M. MOREL-FATIO**, gravé par **MM. BARA** et **GÉRARD**. 112
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. Ibid.

TRENTE-SEPTIÈME LIVRAISON.

Religieux, par **M. LESSING**.
Combat d'animaux, d'après **LANDSEER**, gravé par **M. GUSMAN**.
Paysage, par **M. MARVY**. 124
Plantes rampantes, par **M. FREEMAN**, gravure de **M. CHARY**. 126
Vue de Fontainebleau, par **MM. COLIGNON** et **BERNARD**. 127
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. 128

Pages.

TRENTE-HUITIÈME LIVRAISON.

La Vierge, par **M. STEINLE**, gravé par **M. KELLER**.
Vue de l'Auberge de Glengariff (Irlande), dessiné par **M. BARTLELT**, gravé par **M. BENTLEY**.
Portrait de Wilkie. 132
Jeanne d'Arc, par **M. PAUQUET**. 143
Physionomie parisienne, par le même. 144

TRENTE-NEUVIÈME LIVRAISON.

Le Midi, paysage dessiné et gravé par **M. PAUL HUET**.
La Sentinelle, par **M. SONDERLAND**.
Paysage, par **M. FREEMAN**. 157
Vieillard, par **M. GIGOUX**. 158
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. 160

QUARANTIÈME LIVRAISON.

Enfance de Lawrence, par **Mme ÉLISE BOULANGER**, lithographié par **M. FRANÇAIS**.
La fontaine de Zuccarelli, gravé par **M. BENTLEY**.
Thomas Lawrence, d'après **LANDSEER**. 165
Paysage, par **M. MARVY**. 169
Portrait de M. Perlet, par **M. FRANÇAIS**. 174
Physionomie parisienne, par **JULES DAVID**, gravure de **M. CHARY**. 176

QUARANTE ET UNIÈME LIVRAISON.

La belle Hamilton, d'après **PETER LELY**, gravure par **M. ROLLS**.
Figure dessinée par le procédé de **M. A. ROULLIET**.
Figures pour l'explication du procédé de M. Roulliet. 179
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**, gravé par **M. BARA**. 192

QUARANTE-DEUXIÈME LIVRAISON.

Frère et Sœur, par **M. DIAZ**, gravure par **M. GEOFFROY**.
La Délivrance, par **M. HAACH**.
Casimir Delavigne, par **M. PAUQUET**. 196
Paysage, par **M. FREEMAN**. 199
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. 208

Pages.

QUARANTE-TROISIÈME LIVRAISON.

Guirlande de Fleurs, d'après **M. SAINT-JEAN**, lithographié par **M. FRANÇAIS**.
Marée basse, gravure par **M. GEOFFROY**.
Portrait de Reynolds, par **M. PAUQUET**. 213
Le roi Arthur, dessins, par **M. FRANKLIN**. 216
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. 224

QUARANTE-QUATRIÈME LIVRAISON.

Saint-Louis, par **M. DAN CASEY**, lithographié par **M. E. LEROUX**.
Rinaldo Rinaldini, par **M. SONDERLAND**.
Paysage, par **M. FREEMAN**, gravé par **M. TIMMS**. 228
Le roi Arthur, dessins par **M. FRANKLIN**. 229
Mme Catalani, par **M. FRANÇAIS**. 237
Paysage, par **M. MARVY**, gravé par **M. GUÉ**. 239
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. 240

QUARANTE-CINQUIÈME LIVRAISON.

Le vieux Mendiant, eau-forte, par feu **TRIMOLET**.
Paysage, par **M. JULES DUPRÉ**, gravé par **M. MARVY**.
Statues de Michel-Ange, dessinées par **M. PAUQUET**. 242
Portrait de Michel-Ange, par le même. 245
Trimolet, dessin de **M. STEINHEIL**. 255
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**. 256

QUARANTE-SIXIÈME LIVRAISON.

Fénélon, gravure par **M. COUSIN**.
Paysage, par **M. CHARLES LEROUX**, gravé par **M. MARVY**.
Portrait de Molière, par **M. PAUQUET**. 257
Statues de la fontaine Molière, par le même. 259
M. Pradier, d'après **M. GIGOUX**, par le même. 262
Physionomie parisienne, par le même. 272

QUARANTE-SEPTIÈME LIVRAISON.

Toilette, par **M. DIAZ**, gravé par **M. GEOFFROY**.
Bourreaux à la porte d'une prison, par **M. DECAMPS**, lithographié par **M. E. LEROUX**.
Paysage, par **M. FREEMAN**, gravé par **M. GUSMAN**. 284
Physionomie parisienne, par **M. PAUQUET**, gravé par **MM. BARA** et **GÉRARD**. 288

QUARANTE-HUITIÈME LIVRAISON.

Buveur, dessin lithographié à la plume par **M. EUGÈNE LEROUX**.
Approche de l'orage, eau-forte, par **M. DAUBIGNY**.
Salvator Rosa, par **M. PAUQUET**. 295
Portrait de Charles Nodier, par le même. 299
Paysage, par **M. MARVY**. 303
M. Corot, par **M. FRANÇAIS**, gravé par **M. SOYER**. 304

QUARANTE-NEUVIÈME LIVRAISON.

Le Titien, par **M. ROBERT FLEURY**, lithographié par **M. MOUILLERON**.
La petite Dot, eau-forte, de **M. SONDERLAND**.
Sujets chinois, par **M. A. BORGET**. 311
M. Horace Vernet, par **M. PAUQUET**. 320

CINQUANTIÈME LIVRAISON.

La fontaine Molière, dessin de **M. VALENTIN**, gravé par **M. MARVY**.
Titre du deuxième volume, dessiné et gravé par **M. ADRIEN FÉART**.
Rosemonde, dessins par **M. FRANKLIN**. 325
Portrait de M. Meyerbeer, dessiné par **M. PAUQUET**, gravé par **M. SOYER**. 335
Portrait de Jules Romain, par **M. PAUQUET**. 335

CINQUANTE ET UNIÈME LIVRAISON.

Les Anges, par **M. LEHMANN**, lithographie de **M. LEMOINE**.
La Giralda, par **M. FRANÇAIS**.
Rosemonde, dessins de **M. FRANKLIN**. 342

CINQUANTE-DEUXIÈME LIVRAISON.

La Princesse captive, par **M. SONDERLAND**.
La Dispense de Carême, par **M. JACQUAND**, lithographié par **M. REGNIER**.
La Découverte de Madère, dessins par **M. FRANKLIN**. 339
Le Juif errant, d'après **M. GRAILLON**. 365
M. Graillon, par **M. PAUQUET**. 366
Girodet, par le même. 368

Pages.

CINQUANTE-TROISIEME LIVRAISON.

Eau-forte, d'après **VAN OSTADE**, par **M. MARVY**.
Eau-forte, d'après **REMBRANDT**, par le même.
La Découverte de Madère, dessins par **M. FRANKLIN**. 374
Fac-simile de Van Ostade, par **M. MARVY**. 383
Portrait de Van Ostade, par **M. PAUQUET**. 384

CINQUANTE-QUATRIÈME LIVRAISON.

Soldats jouant aux dés, gravé par **M. STOCKS**, d'après **SALVATOR ROSA**.
Paysage alpestre, lithographié par **M. FRANÇAIS**, d'après **M. CALAME**.
Paysage, par **M. FREEMAN**, gravé par **M. CHARY**. 390

Pages.

CINQUANTE-CINQUIÈME LIVRAISON.

Henri IV, mort, rapporté au Louvre, par **M. ROBERT FLEURY**.
Paysage de Normandie, par **M. E. LEROUX**.
Portrait de Camille Bernay, par **M. PAUQUET**. 409
Portrait de M. Ingres, par **M. FRANÇAIS**, gravé par **M. LAVIELLE**. 416

CINQUANTE-SIXIÈME LIVRAISON.

Giorgione Barbarelli faisant le portrait de Gaston de Foix, duc de Nemours, par **M. BARON**.
Paysage à double effet d'après **REMBRANDT**, par **M. MARVY**.
Portrait de Rembrandt, dessiné par **M. PAUQUET**, gravé par **M. GUSMAN**. 431
Physionomie parisienne (Toilette du matin), dessin de **M. PAUQUET**, gravure de **M. SOYER**. 432

TABLE ALPHABÉTIQUE.

Abordage, p. 39.
Achard (Amédée), p. 263, 277, 293, 410 et 420 et 425.
Agesandre, p. 324.
Alaux, p. 378.
Alard, p. 415.
Allemagne (beaux-arts en), p. 222.
A Madame-Aimé Martin, p. 224.
A mes Camarades de Sainte-Barbe, p 304.
Amsterdam (vue de), p. 97.
André, p. 2.
Anges, d'après M. H. Lehmann, p. 337.
Apelles, p. 322.
A propos d'un Oiseau p. 272.
Approche de l'orage (eau-forte), p. 289.
Aristide, p. 322.
Avenir et Souvenir, p. 31.
Badin, p. 404.
Ballet italien (le), p. 391.
Bardou, p. 387.
Barker (Robert), p. 377.
Baron, p. 57, 417.
Barrias, p. 26.
Bartlelt, p. 129.
Bartolini, p. 51.
Bartolomée, p. 339.
Bazin, p. 37.
Beaux-Arts dans le nord de l'Europe, p. 77.
Begasse, p. 140.
Belloy (marquis de), p. 15, 108, 256 et 336.
Beloife, p. 111.
Benouville, p. 18.
Bentley, p. 129 et 161.
Berlioz, p. 415.
Bernay (Camille), p. 405.
Bertram, p. 139.
Bezzuoli, p. 50.
Boisserée, p 139.
Boissonade, p. 411.
Borget, p. 311.
Botta, p. 64.
Boucher, p. 387.
Bouchet (Auguste), p. 176.
Boulanger (Mme Élise), p. 161.
Bouquetière espagnole (la), p. 81.
Bourguignon, p. 411.
Bourreaux à la porte d'une prison, p 273.
Bouton, p. 377.
Brackeleer, p. 147.
Brisset, p. 34.
Budget des recettes des théâtres de Paris, p. 153, 200 et 280.
Buveur, p. 289.
Cabinet du prince de Lichtenstein, p. 12.
Caffieri, p 387.
Calame, p. 385.
Campenon (Vincent), p. 173.
Canova, p. 81 et 94.
Caristie, p. 395.
Carrache (Louis), p. 356.
Carrache (Augustin), p 357.
Catalani (Angelica), p 255.
Cavé, p. 395.
Chambard, p. 34.
Champmartin, p 402.
Chancel (Ausone de), p 421.
Chardin, p. 387.
Chary, p. 176 et 390
Chassériau, p. 121 et 405
Chaussée des Géants, p. 39.
Chemin de fer, p. 53.
Cherubini (notice sur), p. 65, 81 et 97.
Cherubini (portrait de), p. 100.

Chevaux de poste, p. 19.
Chevy-Chace, p. 20 et 41.
Chevillard, p. 415.
Clerget, p. 414.
Cogniet, p. 240 et 404.
Colet (Mme Louise), p 127 et 224.
Colignon, p. 85.
Collection de M. Marcille, p. 188.
Collection de lord Seymour, p. 220.
Collections d'art de Saint-Pétersbourg, p. 77.
Combat naval, p. 40.
Combat d'animaux, p. 115.
Concerts, p. 415.
Concours de peinture, p. 17.
Concours d'architecture, p. 1.
Cornélius, p. 140.
Corot (portrait de), p. 304.
Corrége, p. 341 et 356.
Correspondance allemande, p. 125.
Couder (Auguste), p. 401.
Cousin, p. 257.
Cottrau, p. 403.
Coypel, p 387.
Croquis, p. 240.
Daguerre, p. 377.
Dame blanche de Saint-Pons (la), p. 265 et 277
Damery, p. 18.
Danjoy, p 411
Dan Casey, p 225
Dantan (aîné), p. 108.
Daubigny, p. 289.
Dauzats, p. 208.
David (Jules), p. 176.
Debay (Auguste), p. 402.
Decamps, p 273.
Découverte de Madère, p. 359 et 373.
Dedreux (Alfred), p. 419.
Dehay, p. 147.
Dehedencq, p. 19.
Delacroix (Eugène), p. 385
De la Peinture antique, p. 9, 29 et 45.
Delatre (Louis), p. 160, 184 et 197.
Delavigne (Casimir), p. 193.
Delavigne (portrait de Casimir), p. 196.
Deligne, p. 49.
Délivrance (la), p 195.
Delton, p 411.
Départ, p. 336.
Desbœufs, p. 108.
Desbuissons, p. 2.
Des Essarts (Alfred), p. 96, 256 et 432.
Desprez, p. 108.
Diaz, p. 35, 193 et 273.
Diday, p. 14.
Discours de Fuseli sur la Peinture, p. 273, 289, 305, 321, 357, 353 et 369.
Dispense de carême (la), p 353.
Dubay, p. 395.
Diébolt, p. 35.
Dubois, p. 2.
Duchâtel (comte), p. 394, 411 et 415.
Dujardin (Edouard), p. 148.
Dumas (Adolphe), p. 304.
Dumoutier, p. 49.
Dupavillon, p. 403
Du Paysage alpestre, p. 90 et 105.
Dupont, p. 2.
Dupré (Jules), p. 241.
Dupuis, peintre du roi, p. 1.
Duret, p. 108.
Duret (portrait de M.), p. 110.
Durer (Albert), p. 369.
Durlet, p. 148.
Duveau, p. 19.
Dyckmans, p. 147.
Egmont (Henri), p. 121, 153, 200 et 280.
Emy, p. 54 et 58
Enfance de Lawrence, p. 161.
Environs d'Honfleur, p. 401.
Escadre en bataille, p. 38.
Etat des travaux d'art en France, p. 393, 410 et 425.
Etex, p. 108 et 404.
Etre jeune et mourir, p. 96.
Euphranor, p 324.
Eupompe, p. 321.
Expositions de Dresde, p. 77; *de Hambourg*, id.; *de Copenhague*, id.; *de Stockholm*, id.
Exposition triennale d'Anvers, p. 145.
Exposition de Florence, p. 49.
Exposition des prix et des envois de Rome, p. 26.
Falconet, p. 308.
Francia, p. 147.
Feart (Adrien), p. 1.
Fénélon (portrait de), p. 257.
Ferréaud, p. 403.
Fertiault, p. 240.
Fête champêtre, p. 1.
Feu de batterie, p. 39.
Figures pour l'explication du procédé Roulliet, p 178 et suiv.
Figure dessinée par le procédé Roulliet, p. 177.
Flandin, p. 64.
Flassan (Maurice de), p. 334.
Fontaine de Zuccarelli (la), p. 161.
Fontaine Molière, p. 321.
Foussereau, p. 19.
Foyatier, p. 108.
Fragment, p. 96.
Français, p. 100, 161, 174, 209, 304 et 416.
Franklin, p. 20, 41, 216, 229, 325, 342, 359, 374 et 376.
Freeman, p. 17, 63, 79, 107, 113, 126, 157, 199, 228, 284 et 390.
Frère et Sœur, p. 193.
Galerie de M. Dubois, p. 170.
Gallait, p. 420.
Gambard (Henri), p. 18
Gamain, p. 378.
Gavarni, p. 33 et 76.
Geefs, p. 148.
Geerts, p. 148.
Gendron, p. 51.
Gensler, p. 97.
Geoffroy, p. 35, 193, 209 et 273.
Géricault, p. 188.
Gigoux, p. 122.
Giorgione Barbarelli faisant le portrait de Gaston de Nemours.
Giralda (vue de la), p 337.
Giralda (romance), p. 350.
Girodet (portrait de), p. 368.
Godde, p. 35.
Gounod, p. 37
Graillon (portrait de), p. 366.
Graillon (Pierre), p. 364.
Gramont (comte de), 80, 208, 272, 288 et 416.
Grégoire, p. 412
Greuze, p. 189 et 387.
Grille de Benzelin, p. 395.
Gruyère, p. 35.
Gué (Julien), p. 238.
Guénepin, p. 36.
Guerchin (le), p. 358.
Guichard, p. 122.
Guichard (J-Marie), p. 400.
Guide (le), p. 358.
Guillaumot, p. 19.
Guillemin, p. 145.
Guinot, p. 3.
Guirlande de fleurs, p. 209.
Gunther (Frédéric), p. 77, 125 et 222.
Gusman, p. 113, 284 et 431.
Gyvès (de), p. 70.
Haas, p. 195.
Hagnauer, p. 49.
Harrison, p. 39 et 65.
Haugh, p. 51.
Hebert, p. 34.
Heine (Henri), p. 32.
Henri III, p. 49.
Henri IV transporté au Louvre, p. 401.
Hermann, p. 415.
Hess, p. 140.
Hillemaker, p. 19.
Holbein, p. 371.
Holty, p. 60.
Houssaye (Arsène), p. 144 et 192
Huet (Paul), p. 145.
Hugo (Victor), p. 96.
Ida, p. 288.
Impression de Fontainebleau, p. 127.
Indiscrétion, p. 33.
Ingres, p. 386.
Ingres (portrait de M.), p. 416.
Jacques, p. 89.
Jacquand, p. 355.
Jal, p. 402.
Jalabert, p. 19.
Jaley, 108.
Jardin de Versailles, p. 54.
Jeanne d'Arc, p. 143.
Jeanron, p. 386.
J. Janin, p. 53 et 85.
Jobbé-Duval, p. 19.
Joly, p. 411.
Jouffroy, p. 108.
Jouy, p. 403.
Jules Romain (portrait de), p. 356.
Karl Girardet, p. 402.
Karr (Alphonse), p. 176 et 248.
Kaulbach, p. 141.
Keller, p. 65 et 129.
Keyser, p. 146.
La Barre (comtesse de), p. 96.
La Bédollierre (Emile de), p. 1, 17, 108 172, 193, 257, 259 et 373.
La belle Hamilton, p. 177.
La Dernière heure, p. 176.
Lafayette (Ch. C. de), p. 240.
La Flagellation, p. 65.

Lagrenée, p. 387.
Lami (Eugène), p. 401.
Landseer, p. 113.
Langlois, p. 378.
Lanno, p. 108.
Lanoue, p. 34.
Lansac, p. 419
Larivière, p. 402.
L'Auberge de Glengariff (vue de), p. 129.
L'Aveu, p. 76.
Lavielle, p. 416.
Lawrence (sir Thomas), p. 161.
Lawrence (portrait de), p. 165.
Léandre et Ismène (légende), p. 60.
Léandre et Ismène, p. 49.
Le Baptême (cantique), p. 334.
Lebrun (Charles), p. 371.
Lebouy, p. 34.
Le Chêne et le Roseau, p. 14.
Lefuel, p. 35.
Legendre-Héral, p. 108.
Lehmann (Henri), p. 337, 385 et 420.
Lely (Peter), p. 177.
Lemoine (Aug.), p. 337.
Lemaire, p. 108.
L'Emotion de Barberousse, p. 151.
Le Midi, p. 145.
Lenormant, p. 395.
Lenormand, p. 411.
Léonard de Vinci, p. 339.
Lepaulle, p. 121.
Le pauvre Pierre, p. 17.
Le Peintre chinois, p. 311.
Le Porte-drapeau, p. 70.
Leprévost, p. 395.
L'Epicié, p. 388.
Lequesne, p. 26.
Leroux (Charles), p. 257.
Leroux (Eugène), p. 273, 289 et 401.
Lessing, p. 113.
Les Adieux de Dorothée aux fugitifs, p. 65.
Les Fleurs, p. 85.
L'Escalopier (comte de), p. 400.
Le Son le plus lugubre, p. 416.
Lesueur, p 371.
L'Etang (Henri de), p. 403.
Lettres, p. 166 et 246.
Levasseur, d. 51.
Leys, p. 147.
Lézards au soleil, p. 107.
Lichtfoot, p. 1 et 81.
Lion, p. 411.
Lion, p. 65.
Loir, p. 387.
Long (Augustin), p. 404.
Louis, p. 76.
Lucas de Leyde, p. 370.
Lysippe, p. 321.
Magnier, p. 384.
Maison du temple à Douai (la), p. 205.
Malaga, p. 336.
Maquet (Auguste), p. 101, 116, 133 et 149.
Marcotte (collection de M.), p. 296.
Mare (une), p. 257.
Maréchal, p. 26.
Marée basse, p. 209.
Mark (chant deuxième), p. 421.
Mari brûlé (le), p. 101, 116, 133 et 149.
Marilhat, p. 418.
Marini, p. 50.
Marochetti, p. 123.
Marolles, p. 388.
Mars et Vénus, p. 81 et 94.
Marvy, p. 14, 28, 47, 52, 69, 241, 257, 303 et 417.
Martersteig, p. 65 et 404.
Martellini, p. 50.
Martin (N.), p. 416.
Masaccio, p. 338.
Matelots, p. 97.
Mengs (Raphaël), p. 372.
Mérimée (Louis), p. 273, 289, 305, 321, 337, 353 et 369.
Mérimée (Prosper), p. 395, 411 et 412
Mermet, p. 415.
Méry, p. 48 et 112.
Meyerbeer, p 329 et 334.
Meyerbeer (portrait de), p. 333.
Michel-Ange, p. 48, 339 et 354.
Michel-Ange (portrait de), p. 245.
Molière (statue de), p. 257.
Molière (figures du monument de), p. 259.
Mont-Carmel (le), p 288.
Montesquiou (de), p. 395.
Monument de Molière, p. 257.
Morel-Fatio, p. 38 et 39.
Morelli, p. 49.
Mort du roi Arthur, p 216 et 229.
Mouilleron, p. 65 et 305.
Murat, p 33.
Musée de Toulouse, p. 175.
Musique (les Italiens, l'Opéra, l'Opéra-Comique), p. 251.
Musset (Paul de), p 293 et 391
Nanteuil, p. 64.
Natoire, p. 387.
Nodier (portrait de Charles), p. 299.
Nodier (Charles), p. 299 et 315.
Noël, p. 26.
Norblin, p. 403
Old-Nick, p. 113, 429, 267, 311 et 346.
Opérations de l'Institut, p. 108.
Origine du jury d'admission au salon, p. 362.
Orrin Smith, p. 111.
Orrin Smith (portrait de), p. 111.
Oudry, p. 387.
Overbeck, p. 140.
Pacini (Eugène), p. 38.
*Palais D*** à Gênes* (le), p. 293.
Paneraï, p. 51.
Panoramas (histoire des) p 377.
Papéty, p. 418.
Parc, p. 57.
Parmesan (le), p. 356.
Parrhasius, p. 306.
Passions dans le drame (les), p. 267 et 346.
Pastorale, p. 15.
Pauquet, p. 16, 48, 53, 64, 80, 96, 110, 112, 129, 132, 144, 160, 192, 196, 208, 213, 224, 240, 245, 256, 257, 259, 272, 288, 295, 299, 320, 336, 366, 368, 384, 409, 416, 431 et 432.
Paysage d'après Rembrandt, p. 369 et 417.
Paysage d'après A. Ostade, p. 369.
Paysage alpestre, p. 385.
Paysage, p. 28.
Paysage de Norwège, p. 17.
Paysages, p. 241 et 303.
Peintres allemands (les), p. 139
Peisse (L.), p. 362.
Pelletan, p. 9, 29 et 45.
Pensée d'amour, p. 160.
Perlet (Pierre), p. 172.
Perlet (portrait de), p. 174.
Petite dot (la) (eau-forte), p. 305.
Petite dot (la), p 320.
Phidias, p. 292.
Picou, p. 19.
Pils, p. 33.
Pline, p. 323.
Pollastrini, p. 31.
Pollet, p. 36.
Polygnote, p. 291.
Ponroy (Arthur), p. 272.
Poussin, p. 353.
Pradier (portrait de M.), p. 262.
Pressentiment, p. 432.
Prevost, p 377.
Prière, p. 432.
Primatice, p. 335.
Princesse captive (la), p. 353.
Princesse captive (la) (lied de Goëthe), p. 367.
Procédés de la peinture à fresque, p. 249 et 285.
Propertia de Rossi, p. 184 et 197.
Prudhon, p. 189.
Quandt, p. 125.
Quartley, p. 17.
Questel, p. 411.
Raczinski, p. 125.
Raggi, p. 108.
Ramée, p. 413.
Raoul Rochette, p. 33, 65, 81 et 97.
Raphaël, p. 340.
Rapport de la commission chargée d'examiner le procédé Roulliet, p. 177.
Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome pour 1842, p. 33.
Rascalon, p. 377.
Regnier, p. 353.
Religieux, p. 113.
Rembrandt, p. 370 et 371.
Rembrandt, p. 428.
Rembrandt (portrait de), p. 431.
Renaux, p 411.
Restout, p. 387.
Revial, p. 415.
Reynolds, p. 209 et 225.
Reynolds (portrait de), p. 213.
Rinaldo-Rinaldini, p. 225 et 233.
Robert (Hercule), p. 241.
Robbe (Louis), p. 420.
Roberts (David), p. 337.
Robert-Fleury, p. 305, 385 et 401.
Robert (Victor), p. 403.
Roberts (Albert), p. 402.
Roger de Beauvoir, p. 288, 336 et 350.
Rolls, p. 177.
Romain Cazes, p. 402.

Rosemonde, p. 325 et 342.
Roulliet, p. 177.
Rubens, p. 370.
Ruyten, p. 147.
Sade (de), p. 395.
Saint-Eve, p. 36.
Saint-Just de Narbonne, p. 175.
Saint-Jean, p. 209 et 318.
Saint Louis après le combat de la Massoura, p. 225.
Saint-Marc Girardin, p. 267 et 346.
Salon de 1844, p. 385, 401 et 417.
Salvator Rosa, p. 355 et 385.
Sax, p. 415.
Schadow, p. 140.
Schelfhout, p. 147.
Schick, p. 140.
Schinckel, p. 140.
Schnorr, p. 140.
Schulz, p. 125.
Schwanthaler, p. 141.
Sentinelle (la), p. 145 et 160.
Seurre (aîné), p. 259.
Seurre (Gabriel), p. 108.
Signol, p. 419.
Simart, p. 108.
Slingeneyer, p. 147 et 402
Soldats jouant aux dés, p. 385.
Sonderland, p. 17, 49, 145, 225, 305 et 355.
Sonnets, p. 96, 208, 240, 256, 288 et 416.
Soyer, p. 48, 64, 304, 355 et 452.
Statues de Michel-Ange au Louvre, p. 241.
Steinheil, p. 255.
Steinle, p. 65 et 129.
Stocks, p. 385.
Stürler, p. 51.
Tableau de genre, p. 144.
Taraval, p. 387.
Taylor (baron), p. 395.
Terrasse de Saint-Germain (vue de la), p. 89.
Tetaz, p. 1.
Théophile, prêtre, p. 400
Thiers, p. 395.
Tilleul, p. 145.
Timanthes, p. 307.
Timms, p. 79, 107, 199 et 228.
Tintoret, p. 354.
Titien, p. 355
Titien (le) (d'après Robert-Fleury), p. 305.
Titre du deuxième volume, p. 1.
Toilette (la), p. 275.
Toury, p. 350.
Töpffer, p. 90 et 105.
Trianon (vue de), p. 85.
Trianon (Henri), p. 405.
Trimolet, p. 251 et 255.
Un Combat naval, p. 38.
Un Fait historique, p. 214.
Une Journée à Versailles, p. 55.
Un souvenir de Saint-Georges, p. 3.
Une Traversée, p. 112.
Valentin, p. 321.
Van Cleemputte, p. 411.
Van-Dyck, p. 370.
Vanloo (Carle), p. 387.
Van Ostade, p. 147 et 381.
Van Ostade (portrait de), p. 384.
Vatout, p. 395
Vauthier, p. 36.
Veit, p. 126.
Vente de la galerie de M. Dubois, p. 191.
Verbœckhoven, p. 420.
Verlat, p. 148.
Vernet (portrait de M.), p. 320.
Vernet (Horace), p. 420.
Vierge (la), p. 129.
Vieux mendiant (le), p. 241.
Vilain, p. 35.
Villaine, p. 19
Viollet-Leduc, p. 411
Visions, p. 192.
Vitet, p. 394.
Vogel, p. 140.
Zuccarelli, p. 161.
Waagen, p. 125.
Walldorp, p. 147.
Walter Scott (portrait de), p. 64.
Wappers, p. 146.
Watteau, p. 1.
Wey (Francis), p. 299 et 315.
Wiertz, p. 148.
Wilbach, p. 319
Wyld, p. 97.
Wilkie, p. 115 et 129.
Wilkie (portrait de), p. 152.
Wimper, p. 59.
Winterhalter, p. 419

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.